

نـزار قبّـانـي

أحاولُ إنقاذَ آخر أنثى قُبيلَ وصول التتـار

من المجموعة الشعرية (لا غالب إلا الحب) التي ستصدر قريباً.

▶ ١

أعُدُّ فناجينَ قهوتِنا الفارغاتِ
وأمْضغُ آخِرَ كسْرة شِعْرٍ..
واضربُ جُمْجُمتي بالجدارْ..
أعُدُّكِ جُزْءاً فجُزْءاً،
قُبَيْلَ انْسحابكِ مِنّي،
وقبْلَ رحيل القطارْ.
أعُدُّ أناملَكِ الناحلاتِ،
أعُدُّ الخواتمَ فيها..
أعُدُّ شوارعَ نَهْدَيْكِ.. بَيْتاً فبيْتاً..
أعدُّ الأرانبَ تحت غطاءِ السريرِ..
أعدُّ ضُلوعَكِ..
قبلَ العناقِ..
وبعْد العناقِ..
أعدُّ مساماتِ جلْدِكِ
قبلَ دُخولي..
وبعْدَ خُروجي..
وقبْلَ انْتِحاري..
وبعْدَ انْتِحاري..

▶٢

أعُدُّ أصابعَ رجليْكِ..
كيْ أتأكّدَ أنّ الحريرَ بخيْرٍ..
وأنّ الحليبَ بخيْرٍ..
وأنّ بيانو (مُوزارتٍ) بخيْرٍ..
وأنّ الحَمامَ الدمشقيَّ
ما زالَ يلعبُ في صحنِ داري..

▶ ٣

أعُدُّ تفاصيلَ جِسمِكِ
شِبْراً فشِبرا
وبرّاً.. وبحْرَا
وساقاً.. وخصْرا
وَوَجْهاً.. وظهْرا
أعُدُّ العصافيرَ تَسْرِقُ من بين نَهْدَيْكِ..
قَمْحاً.. وزهْرا..
أعُدُّ القصيدةَ بيتاً.. فبيتاً
قُبَيْلَ انفجار اللُّغاتِ،
وقبْلَ انفجاري..
أحاولُ أن أتعلّقَ في حَلْمة الثَدْيِ..
قبل سُقوطِ السَماءِ عليَّ
وقبْلَ سُقُوط الستار.
أحاولُ إنقاذَ آخِرِ نَهْدٍ جميلٍ..
وآخِرِ أنْثى..
قُبَيْلَ وصُول التتارِ....

▶ ٤

أقيسُ مساحةَ خصْرِكِ
قَبْلَ سُقُوط القذيفة فوق زُجاج حُروفي
وقبْلَ انشِطاري.
أقيسُ مساحةَ عِشْقي.. فأفْشَلُ
كيف بوُسْع شراعٍ صغيرٍ، كقلبي
اجتيازُ أعالي البحارْ؟
أقيسُ الذي لا يُقاسُ
فيا امرأةً من فَضاء النُبُوءاتِ،
هل تقبلينَ اعتذاري؟

▶ ٥

أعُدُّ قناني عُطورِكِ فوق الرُفوفِ
فتجتاحُني نَوْبةٌ من دُوارِ.
وأحْصِي فساتينَكِ الرائعاتِ،
فأدخُلُ في غابةٍ من نُحاسٍ.. ونارْ..
سَنابلُ شَعْرِكِ،
تُشْبهُ أبْعادَ حُريتي
وألوانُ عَيْنيكِ..
فيها انْفتاحُ البَراري.

▶ ٦

أيا امرأةً..

▶ ٧

أعُدُّكِ..
بدءاً من القُرْطِ حتّى السِّوارِ.
ومِنْ مَنْبعِ النهْرِ..
حتّى خليجِ المَحارِ..
أعدُّ فناجينَ شَهْوَاتِنا
ثمّ أبدأُ في عدِّها من جديدِ
لعَلّي نسيتُ الحسابَ قليلاً
لعلّي نسيتُ الحسابَ كثيراً
ولكنّني ما نسيتُ السلامَ
على شَجَرِ الوردِ في شَفَتيْكِ..
ورائحةِ الوردِ.. والجُلّنارِ..

▶ ٨

أحبُّكِ يا امْرأةً..
لا تزالُ معي في زَمانِ الحِصَارِ..
أحبُّكِ يا امْرأةً..
لا تزالُ تُقدِّمُ لي فَمَها وردةً
في زَمانِ الغُبارِ.
أحبُّكِ.. حتّى التَقَمُّصِ، حتّى التوحُّدِ،
حتّى فَنَائيَ فيكِ، وحتّى انْدِثاري.
أحبُّكِ..
لا بُدَّ لي أن أقولَ قليلاً من الشِّعْرِ
قبلَ قرارِ انْتِحاري.
أحبُّكِ..
لا بُدَّ لي أنْ أحرِّرَ آخِرَ أنْثى
قُبيْلَ وُصُولِ التتارِ...

٢٧/٤/١٩٨٩



لا أزالُ أعدُّ يَدَيْها
وأخطيءُ..
بينَ شروقِ اليَدينِ،
وبينَ شروقِ النَهارِ.
أيا ليتني ألتقيكِ لِخَمْسِ دقائقَ،
بينَ انهياري.. وبينَ انهياري..
هي الحَربُ،
تَمْضغُ لحمي ولحمَكِ.. ماذا أقولُ؟
وأيُّ كلامٍ يليقُ بهذا الدَمارِ؟
أخافُ عليكِ..
ولستُ أخافُ عليَّ..
فأنتِ جُنوني الأخيرُ.
وأنتِ احْتراقي الأخيرُ.
وأنتِ ضريحي.
وأنتِ مَزاري.

الشخصية القومية وهجوم الغـــ

أحمـــد أبو مطـــر



■ لا تبالغ اذا قلنا ان من بين الموضوعات الأكثر طرحا والحاحا خلال الأعوام العشرة الماضية في الساحة الثقافية العربية، موضوع الغزو الثقافي، اذ كتب فيه الكثير، وعقدت من أجله العديد من الندوات والمؤتمرات القطرية والقومية، وهو موضوع ما يزال له أهميته والحاحيته، لذلك فان الحوار حوله من شأنه ان يصل الى تصور موضوعي، يثبّت الحيثيات، ويضع الأفكار الخاصة بمواجهته موضع التنفيذ، بعد تشكيل قناعات مشتركة يتم تبنيها وتعميمها، عند ثبوت ان موضوع الغزو الثقافي للوطن العربي مسألة علمية وليس مجرد أوهام وتخيلات لبعض المثقفين والمفكرين العرب، خاصة ان لدينا من يؤمن بوجود محاولات الغزو هذه، وأنها تهدد الوطن العربي، وجوده ووحدته، وهناك من يرى أن هذه مجرد أوهام خاصة بمتعصبي الفكرة والوحدة العربية، لأنه في عالم اليوم حيث ثورة تكنولوجيا المعلومات والاتصالات، أصبح العالم كله حقلا واحدا للتفاعل والتأثير، السيادة فيه للأفكار الأجدى، والنظريات الأصلح، وبالتالي فان أصحاب وجهة النظر هذه، لا يقرون وجود مسألة الغزو الثقافي.

ان تتبع أفكار النقاشات التي سادت في العديد من بلدان العالم الثالث في آسيا وأفريقيا وأميركا اللاتينية، في العقدين الماضيين، يوضح ان موضوع الغزو الثقافي من الأمور المطروح نقاشها بجدية وعلمية تعتمد على حقائق ومعلومات ميدانية، وليس مجرد أوهام وتخيلات، اذ أصبح الغزو الثقافي مظهرا من مظاهر الاستعمار الجديد الذي يهدف الى استمرار السيطرة الامبريالية على أقطار هذا العالم الثالث، بأساليب جديدة، بعيدا عن قعقعة السلاح، وهدير الدبابات والطائرات، إذ أن الاستلاب الثقافي أخطر بكثير، حين يشعر شعب من الشعوب، أنه اضعف ثقافيا، ومتخلف حضاريا، بالنسبة لشعب آخر، يجعل النظرة لذلك الشعب وحكومته، نظرة فيها خجل وحياء وشعور بالدونية، يسمح لذلك الشعب وحكومته، بالتصرف كما يشاءون في مقدرات الشعب المستلب. ونعتقد ان موضوعة الغزو الثقافي لأهداف استعمارية هي استمرار وتطوير - بشكل من الأشكال - للعديد من السياسات التي وضعتها الدول الصناعية بعد الحرب العالمية الأولى، بهدف استمرار إحكام السيطرة على شعوب العالم الثالث، مستغلة في سبيل هذا الهدف كافة القوانين، بما فيها القوانين الدولية آنذاك المتمثلة في مبادىء عصبة الأمم، وتحديد الخاصة بنظام الانتداب الذي ورد في المادة (٢٢) من شرعة عصبة الأمم، التي وضعت لتطبق على البلاد والمستعمرات التي إرتأت تلك الدول الصناعية الاستعمارية أنها عاجزة عن «تسيير أمورها بنفسها في ظروف العالم الحديث الصعبة»، ورغم ان ميثاق عصبة الأمم اعتبر نظام الانتداب (رسالة حضارية مقدسة)، الا ان الدول المنتدبة، جعلت من هذه المبادىء وسائل لإحكام سيطرتها على الدول المنتدبة عليها، واستلاب شخصيتها القومية نفسيا وثقافيا، عبر التربية والثقافة والسلوك والتطلع الذي تشيعه تلك الدول الاستعمارية في أوساط وعقول الدول المغلوبة المستعمَرة. ان خطورة هذه الثقافة الاستعمارية التي تغزو عقول شعوب العالم الثالث، تتجلى فاقعة في أحداث ومقولات يومية، لعل أبلغها بعض وقائع الاستفتاء الذي أجرته فرنسا عام ١٩٨٨ في جزيرة (غويانا)، للتصويت على الاستقلال ام البقاء جزءا من فرنسا، حيث صوت بعض السكان الأصليين (قبائل الكاناك) مع البقاء جزءا من فرنسا، وقد أجاب شاب مثقف منهم عن سؤال وكالة الصحافة الفرنسية عن أسباب رغبته في بقاء جزيرته تابعة لفرنسا، بقوله: من يرفض ان يكون مواطنا لجان بول سارتر والبيركامو؟ لا ينكر أحد في العالم الثالث الانجازات الفلسفية والأدبية لسارتر وكامو، ولكن هذه الانجازات مهما عظمت، لا يمكن القبول بأن تكون مبررا للاستلاب والسيطرة والهيمنة، كما برر ذلك للمواطن (الكاناكي) موقفه المؤيد لاستمرار السيطرة الفرنسية على جزيرة بكاملها رغم أنف شعبها الأصلي. ان موقف ذلك المواطن، يوضح كيف ان الاستلاب الثقافي والحضاري، يؤدي الى فقدان الشخصية القومية، وضياع ملامحها المميزة، مما يسهل استمرار النهب والهيمنة الاستعماريين، وهو ما عبرّ عنه فرانز فانون بأنه استجابة نفسية للحالة الاستعمارية، كما شخصه جوزيف كاميللري في كتابه (أزمة الحضارة) بإعادته مسألة التبعية الى «تشبه النخبة في العالم الثالث بقيم مجتمع الحواضر وطراز حياتها



ومؤسساتها. والأنكى من ذلك ان هذه النخبة متورطة في عملية تفاعل مع المصالح الأجنبية والوكالات العالمية، وكلما أصبحوا أكثر تقبلا لمقولاتها الثقافية والأيدولوجية أصبحوا أكثر استجابة لمطالبها، وليس مستغربا ان العمل على غرار الحواضر او تطبيق نماذجها على مشاكل المجتمعات التابعة قد أدى الى تبني نافلة ومجافية للقيم المحلية» ص ١١٧. والمهم ملاحظته في هذا المقام هو التفريق بين التفاعل الحضاري بمعنى الأخذ والعطاء، وبين التفاعل مع المصالح الأجنبية والرضوخ لمطالبها على حساب القيم المحلية والتطلعات القومية.

ما هو الغزو الثقافي؟

كي نشخص حيثيات هذا الغزو، وما اذا كان هذا الغزو موجودا ام انه مجرد تخيلات وأوهام، فلا بد من الاتفاق على تعريف بسيط واضح للغزو الثقافي، الذي هو ـ كما نرى ـ الأسلوب الجديد للامبريالية العالمية، الذي تحاول من خلاله ضمان استمرار هيمنتها وسيطرتها على البلدان النامية، من خلال ما أطلق عليه بعض المنظرين الأميركيين (البعد الرابع)، ويعنون به إحكام النفوذ من خلال الثقافة كبعد جديد، يضاف الى أبعاد السيطرة السابقة: الاقتصادية والسياسية والعسكرية، ومن خلال التغلغل الثقافي، يتم نشر مفاهيم ثقافية وفكرية معينة، تخدم وجود الدولة الامبريالية، حيث مسخ الثقافة الوطنية وتشويهها، والاقناع بأنها ثقافة متخلفة لا تواكب العصر ومتطلباته الحضارية، فيصبح كل ما هو أجنبي له السيطرة والتفوق، وهو المثال والنمط الذي يجب ان يقلد في ميادين الحياة كافة، الأدب والفن والموسيقى وتقاليد الحياة اليومية في المسكن والمأكل والرقص ولغة التخاطب، أو كما عبّر عن ذلك الطيب صالح في روايته (موسم الهجرة الى الشمال) بقوله: «لقد أسسوا المدارس ليعلمونا كيف نقول نعم بلغتهم». وبعد سنوات من هذه الممارسات والتغلغل الثقافي، تصبح ثقافة البلد (ثقافة تابعة) للنمط الأجنبي، وليست (ثقافة وطنية) تعبر عن خصائصها وسماتها القومية. لذا فإن الغزو الثقافي من أحدث الأساليب الامبريالية لضمان فرض الهيمنة والتبعية، لأن غزو العقول أخطر من غزو الأرض، لأنه غزو غير منظور وغير مباشر، مما يعني ان مكافحته أصعب وأقسى، ويلاحظ ان الغزو الثقافي (غزو العقول) ملازم للقوة السياسية والعسكرية والاقتصادية، مما جعل الولايات المتحدة الأميركية هي الدولة الأقوى في استعمال هذا الاسلوب، وهذا ما يفسر العدد الهائل للوكالات والادارات والأجهزة الأميركية العاملة في خدمة هذا الميدان، وصولا الى هيمنة النمط الأميركي في السلوك والتفكير على أوسع بقعة في العالم، بما فيها اوروبا ذاتها.

الوطن العربي.. والغزو الثقافي

من بين دول العالم الثالث، يأتي الوطن العربي في المقدمة من حيث حرص القوى الامبريالية على استمرار بسط السيطرة والهيمنة، بكافة الأساليب، ومن بينها أسلوب الغزو الثقافي، وذلك لأسباب عديدة تسهل عملية الغزو، وتغري به:

١ـ غياب القوة العسكرية القادرة الآن على تحقيق الطموحات القومية في دحر العدو الاسرائيلي، وتحرير الأراضي العربية المحتلة، مما أوجد إحباطات متعددة لدى المواطن العربي نتيجة احساسه بالعجز والفشل، مما يسهل عملية الاختراق النفسي والعقلي الموجهة ضده.

٢ـ تراجع العمل القومي في مختلف الميادين، وتحديدا في ميدان العمل السياسي، حيث لم تتمكن الأقطار العربية من تحقيق حد أدنى من التنسيق السياسي، رغم مرور ما يزيد على أربعين عاما على تجربة تأسيس الجامعة العربية، مما أدى الى تضخم الاحساس القطري على حساب العمل القومي، في زمن أصبح فيه المستقبل للتجمعات الكبيرة المتمثلة في الدولة القومية الواحدة، وهذا ما يفسر ركض أوروبا الغربية نحو تحقيق الوحدة السياسية الكاملة، بعد ان حققت وحدتها الاقتصادية من خلال السوق الأوروبية المشتركة، التي مكنتها من الصمود في وجه الولايات المتحدة الأميركية التي تطمح الى بسط نفوذها واستمرار هيمنتها على أوروبا الغربية.

٣ـ غياب التصور القومي الموحد لطبيعة الثقافة الواجب سيادتها في الوطن العربي الواحد، وينعكس ذلك على برامج التربية والتعليم في كل قطر عربي، مما يحول دون تشكيل وجدان عربي مشترك، فتظل الاهتمامات والتطلعات مختلفة من قطر الى آخر، ويؤثر ذلك على تقييم الحاضر وطموحات المستقبل.

٤ـ محاولات العدو الصهيوني الدؤوبة لاختراق الصف العربي في مجال الثقافة وغيرها، ويواكب ذلك العمل الصهيوني ـ الامبريالي لاثارة مشكلة الطوائف والأقليات في الوطن العربي، وقد أثار هذه المسألة علنا الكاتب اليهودي (أوديد يينون) عام ١٩٨٢ في دراسته (استراتيجية اسرائيل في الثمانينات)، فاعتبر ان من مهمات اسرائيل الراهنة العمل على اثارة مسألة (الطائفية) في الوطن العربي، مستغلة وجود بذور هذه القضية قابلة للنمو اذا ما أحسن ارواؤها، وتجديد تربتها، ولعل ما تشهده لبنان والسودان خير مثال على ان هذه الخطة الصهيونية مرشحة للنجاح، اذا لم توضع لها الحلول العقلانية في اطار وطن قومي واحد.

٥ـ غياب الحد الأدنى من الحريات الديمقراطية وحقوق الانسان، في أغلب اقطار الوطن العربي، حيث مصادرة الحريات هي الأساس، مما جعل الغالبية العظمى من المواطنين، وتحديدا الطبقة المثقفة المتعلمة صانعة الرأي العام، تتطلع دوما نحو (الغرب) كمثال للحرية والهامش الديمقراطي، ويتجلى ذلك في الهجرة المستمرة للكتاب والصحفيين والمثقفين، والصحف والمجلات ودور النشر، وآلاف المواطنين العاديين نحو الأقطار الغربية والاسكندنافية والولايات المتحدة الأميركية. ان هذه المصادرة للحريات، تجعل النموذج الغربي هو المرتجى، وهو الأمل، رغم ◁

نحن نعيش على المفاهيم الغربية ونقتبسها ونتأثر بها ولا تموت عندنا إلا عندما تموت في بلد المنشأ

ـــزو الثقافي



كل ما تحمله دول هذا النموذج من خطط عدوانية نحو الوطن العربي، وهذا من شأنه ان يجعل النفوس والعقول العربية ـ وبشكل جماعي ـ غير قادرة على الصمود أمام وسائل وأدوات الغزو، وتمتلىء الحياة العربية في كافة اوجهها بنماذج صارخة لهذا الضعف أمام الغزو والقابلية للتبعية، ومن المهم ان نمتلك الجرأة، ونتساءل:

ـ لماذا هذا الشغف لدرجة الجنون والعشق بكل ما هو أميركي في المأكل والملبس والموسيقى والرقص؟

ـ لماذا هذا الغرام والاحترام والتقدير والحسد لكل دارس في اميركا، لدرجة ان خريج الجامعات الأميركية له الأولوية والحظوة في التعيين في الجامعات العربية، مهما كان مستواه وتخصصه؟

ـ لماذا الركض وراء ترجمة كل ما هو جديد في اوروبا وأميركا في الأدب والفن والاقتصاد والعلوم الاجتماعية، واعتبار ما يصدر هناك هو الأرقى وهو النموذج المبدع؟ ان هذا التساؤل لا يعني الجمود وضرورة الانغلاق، ولكنه تساؤل يوضح الانجذاب دوما نحو المركز الأقوى اقتصاديا وعسكريا وسياسيا، بدليل ان اهتمامنا هذا، لا يقابله اهتمام غربي بترجمة ما يصدر في الوطن العربي في الميادين المذكورة! وكل ما ترجم لكتاب ومبدعين ومفكرين عرب، لا يتجاوز العدد القليل، وهو في الغالب يقدم نماذج للتعريف المحدود فقط.

ـ لماذا كل هذا التمحك والاستعراضية لدى العديد من المثقفين والمتعلمين العرب في اوروبا وأميركا، المتمثلة في إصرارهم على زج الكلمات والمصطلحات الانكليزية والفرنسية في أحاديثهم الشفوية، وكتاباتهم المحررة دون مبرر علمي في اغلب الأحيان، ودون ان يقابل ذلك مشابه له لدى المستشرقين الغربيين الذين درسوا في الوطن العربي، وأتقنوا اللغة العربية؟

الاحباطات والهزائم كأمة تفسر فقداننا لأية نظرية أو مفهوم عربي في الأدب والفن والثقافة

كل هذه التساؤلات التي تغطي غالبية أوجه الحياة العربية، توضح مدى هشاشة البنية الداخلية لهذه الحياة، وقابليتها لنجاح الغزو والتبعية، في ظل الانكسارات النفسية التي يعيشها المواطن العربي كفرد، والاحباطات والهزائم كأمة، وهذا ما يفسر فقداننا لأية نظرية أو مفهوم عربي في الأدب والفن والثقافة، فنحن نعيش على المفاهيم الغربية، ونتبناها ونتأثر بها، حسب ظهورها في تلك البلدان، الى درجة ان أي مفهوم وأية فلسفة نستوردها فور ظهورها، وتظل تعيش في أوساطنا الأدبية والفكرية، الى ان تموت او تنتحر في بلد المنشأ، فيصيبها عندنا نفس الموت او الانتحار. لذا، فان موضوعة (الغزو الثقافي) او (التبعية الثقافية) خطر داهم فعلا، يهدد الوطن العربي، بمزيد من الالحاق والتشرذم، وتحديدا بعد دخول العدو الاسرائيلي على هذا الخط، ومحاولاته الدؤوبة المتكررة لتطبيع العلاقات مع الوطن العربي بوسائل شتى، أهمها الغزو الثقافي الذي تبدى في الساحة المصرية بمظاهر متعددة، لولا تصدي الأدباء والمثقفين والفنانين المصريين لذلك بشراسة ووطنية تسجل لهم، أدت الى تعطيل المد الثقافي الصهيوني، وإقفال الأبواب المصرية أمامه، ومقاطعة أية نشاطات أقامها الاسرائيليون في القاهرة وخارجها، كل ذلك من خلال لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التي شكلوها اثر المؤتمر الذي عقدوه بعد أيام من توقيع معاهدة الصلح مع اسرائيل في ٢٦ آذار/ مارس ١٩٧٩، وقد رفعت شعارا واضحا محددا:

«المقاطعة الشاملة لجميع عمليات التبادل الثقافي والعلمي والتربوي والفني مع المؤسسات الصهيونية، والتي بدأت بوادرها بالفعل في عمليات التسلل الى الجامعات ومراكز البحوث والمؤسسات التعليمية وأجهزة الاعلام والتثقيف الجماهيري، والكشف عن هذه العمليات وملاحقتها قبل ان يستفحل ضررها». ـ من نداء: دفاعا عن الثقافة القومية ـ. ووعياً من اللجنة المصرية للدفاع عن الثقافة القومية، استمرت في إصدار نشرتها الدورية (المواجهة)، وعملت على تطويرها في سنتها الرابعة (١٩٨٣) لتصدر على شكل كتاب غير دوري، يحرض من أجل تنمية الثقافة القومية، ومقاطعة الغزو الثقافي الصهيوني، وفي الاطار نفسه، صدرت العديد من الكتب في مصر، تحرض وتعبىء، تكشف وتعري، كل ذلك إحساساً بالخطر الداهم فعلا وحقيقة، ومن هذه الكتب:

١ـ التحرك الثقافي الاسرائيلي في مصر، مركز الدراسات العربية، لندن، ١٩٨١.

٢ـ عام على التطبيع، مجموعة مؤلفين، دار الموقف العربي، القاهرة، ١٩٨١.

٣ـ الثقافة العربية بين الغزو الصهيوني وإرادة التكامل القومي، د. حامد ربيع، دار الموقف العربي، القاهرة، ١٩٨١.

٤ـ وعليكم السلام، محمود عوض، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٨٦.

٥ـ المؤامرة الاسرائيلية على العقل المصري، حازم هاشم، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٦.

٦ـ مصر واسرائيل، خمس سنوات من التطبيع، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٨٤.

٧ـ أعداد مجلة (المواجهة) التي اطلعنا منها على أعدادها التسعة الأولى التي كانت على شكل نشرة، ثم اعدادها الستة الأولى (حزيران ١٩٨٣ ـ أيار/ مايو ١٩٨٦) على شكل كتاب غير دوري، هذا بالاضافة الى عشرات المقالات والدراسات والبيانات والوثائق في الصحافة المصرية والعربية.

ما العمل إزاء الواقع العربي السابق، حيث الغزو الثقافي حدث قائم، وامكانية محتملة التطور والتأثير؟

في البداية لا بد من الاقرار بأن التصدي لمحاولات الغزو الثقافي والتبعية، هو في الأساس قرار سياسي، تتخذه او لا تتخذه، تقرره او لا تقرره، الأنظمة الحاكمة في الوطن العربي، على اختلاف اتجاهاتها ومشاربها، لأن هذا التصدي له شقان: الأول، جماهيري شعبي، ثبت ـ كما في تجربة الساحة المصرية ـ انه معبأ ضد الغزو والتطبيع خاصة مع العدو الاسرائيلي، وهو يرفضه ويقاومه بشتى السبل، والثاني، رسمي حكومي، وهو المتعلق بالقرار السياسي الذي أشرنا اليه. وهو العامل الحاسم الذي بيده دعم القرار الجماهيري ـ الشعبي الرافض، واتخاذ الخطوات والسياسات في مختلف ميادين الحياة لتقوية الجبهة الداخلية، ووصد الأبواب التي ينفذ منها الغزو الثقافي، وصولا الى ثقافة وطنية ـ قومية، لها شخصيتها المستقلة القابلة للتأثر والتأثير، الغير قابلة للتبعية والاستيعاب.

ومن أهم الخطوات المطلوبة من القرار السياسي في هذا الطريق، ولهذه الغاية:

١ـ البرامج التربوية ذات الأفق القومي

ان الأفكار والسياسات التي تسود في مجتمع ما، يتبناها ويطمح الى تحقيقها، هي نتاج ومحصلة البرامج التربوية التي يتلقاها المواطن في مختلف مراحل التعليم، لأن الانسان يتشكل وعيه الاجتماعي والسياسي، من خلال هذه البرامج التي تواكبه في مراحل العمر كافة، الى ان يبلغ سن النضج، وهذا السن يتشكل فيه ومعه توجه المرء النفسي والعقلي، الذي يكون ارضية وخلفية توجهاته وقراراته المستقبلية. والملاحظ في هذا الاطار ان غالبية البرامج التربوية المطبقة في مراحل التعليم المختلفة في الأقطار العربية، لا تعطي الأفق القومي اهتماما كبيرا، فبرامج كل قطر، تركز أولا على تاريخ القطر وجغرافيته وعاداته وتقاليده وفنونه الشعبية، بشكل عندما يتكرر في غالبية الأقطار العربية، يؤدي الى تضخم الاحساس بالذات القطرية على حساب الاحساس بالذات القومية الجامعة المشتركة بين كافة الأقطار. ان تحصين الذات العربية من الداخل، يستدعي برامج تربوية عربية موحدة، تدرس الوطن العربي كوحدة اقليمية جغرافية واحدة، لها تاريخها المشترك وتطلعاتها المستقبلية المشتركة، لأن الخصائص القطرية الحالية الموجودة في كل قطر، ما هي الا من بقايا المرحلة الاستعمارية، ومن السهل ذوبانها في الجامع القومي المشترك، عند تطبيق برامج تربوية مشتركة، تعامل الوطن العربي كوحدة اقليمية جغرافية واحدة، ومن دون ذلك، سوف يستمر الاحساس القطري بالتضخم على حساب التوجه العربي الواحد، وربما لا نبالغ عند القول ان هذه البرامج التربوية القطرية من أهم معوقات الدفع الجماهيري نحو الوحدة في الوطن العربي. وفيما يتعلق بهذه البرامج التربوية وموضوعة الغزو الفكري والتبعية، فان برامج التربية ذات الأفق القومي الواحد المشترك، من شأنها ان تسهم في تقوية البنية العربية الداخلية، منعكسة على الاحساس الفردي للمواطن العربي بأنه فرد من أمة عربية واحدة، لها تاريخها وحاضرها المشترك، ولها امكانياتها الواحدة الضخمة القادرة على الصمود في وجه أية محاولات للغزو والالحاق، في حين ان البرامج التربوية القطرية، التي تنظر الى كل قطر عربي على انه وحدة مستقلة، لا تنمي سوى الاحساس بالضعف والتشرذم وعدم القدرة على الصمود وسط الكتل والوحدات الاقليمية الكبيرة، التي أصبحت سمة العالم في ربع القرن الماضي.

٢ـ الجامعات القومية

في مراحل التعليم الأولى، ومن خلال البرامج التربوية ذات الأفق القومي، يتعلم الجيل العربي الارتباط والايمان بأمة عربية واحدة، تعيش في وحدة جغرافية واحدة اسمها الوطن العربي، رغم كافة الفروقات المحلية في كل قطر، التي لا بد من خلال التفاعل المشترك في البيئة الواحدة المفتوحة بدون قيود، ان تنصهر لتشكل العادات والتقاليد والتطلعات الواحدة، وبعد ذلك يأتي دور واضح ومهم ومحدد لما نسميه (الجامعات القومية)، التي نعني بها الجامعات التي تتخصص برامجها ومقرراتها في دراسة الأمة والوحدة والقومية العربية. وهذا النوع من الجامعات، وظيفته تنحصر في اعداد القيادات والكوادر المتخصصة في شؤون الوحدة العربية في مختلف الشؤون: الثقافية، التربوية، السياسية، الاقتصادية، والاجتماعية، ينتشرون للعمل في كافة الميادين والقطاعات، مبشرين بقناعاتهم، مؤثرين في محيطهم، تاركين بصماتهم في واقعهم الاجتماعي، لتصبح أفكارهم بعد سنوات هي الافكار المشتركة، والوجدان المشترك، والقناعات المشتركة بين الغالبية العظمى من مواطنيهم العرب في كافة الأقطار العربية، وهذه الجامعات كي تؤدي دورها القومي المطلوب، ينبغي وجودها في كل قطر عربي ـ جامعة واحدة على الأقل، تلتزم ببرامج ومقررات واحدة، ودورها قريب مما أسماه الدكتور حامد ربيع (الجامعات الحضارية) في كتابه السالف الذكر.

ان الدور المنوط بالجامعات القومية، أشمل وأوسع من دور مراكز الدراسات والبحوث المتخصصة في شؤون الوحدة العربية، ويعرف الوطن العربي منها الآن مركزين:

مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت، ويصدر مجلة الشهرية المستقبل العربي)، والمجلس القومي للثقافة العربية في المغرب، ويصدر مجلته الشهرية (الوحدة) من باريس، وذلك لأن دور هذه المراكز نخبوي، فهي تتوجه في نشاطاتها المتنوعة، الى النخبة المثقفة، وربما المتخصصة، أما مطبوعاتها من كتب ودوريات، فهي تخضع لقانون التوزيع العام الذي يشهد في الوطن العربي كسادا وتراجعا واضحين في نسبة المباع من الكتب والدوريات، مما يعني ان نسبة قرائها، وبالتالي نشر أفكارهما، محدودة للغاية، وفي قطاع نخبوي فوقي، تأثيره محدود في الشارع الجماهيري.

٣ـ إشاعة المناخ الديمقراطي

ان الاحساس المواطن بقيمته وذاته، يتطلب توفير حد من المناخ الديمقراطي، وتحديدا في مجالي السياسة وحرية التعبير، لأن هذا من شأنه ان يجعل المواطن يشعر انه سيد في وطنه، له كامل الحقوق، وعليه كامل الواجبات، وهذا يؤدي الى الاحساس الذاتي بأن المواطن جزء من الوطن، والوطن هو السند الأساسي للمواطن، يلتحم به، ويدافع عنه، ولا يؤثر في متانة انتمائه له، ودفاعه عنه، أية حملات او شائعات او ظروف طارئة. ان اشاعة المناخ الديمقراطي في الوطن العربي مسألة عسيرة متشعبة الجوانب، الا انها ضرورية لتحقيق ما سبق، ولعودة الآلاف من الخبرات العربية المهاجرة في أوروبا وامريكا، لأنها مسألة مرتبطة بالتطور الحضاري الذي ينبغي ان تسلكه الأقطار العربية، لحاقا بالركب العالمي في هذا المضمار.

ان المطالب السابقة، عند تحققها، وهي كما سبق ان أشرنا مرهونة بالقرار السياسي، ينتج عنها ـ وبالضرورة ـ تسريع خطوات الوحدة العربية في مجالاتها المتعددة، وبشكل جماهيري عفوي، لا إقحام ولا سيطرة ولا تعنت فيه، وهذا من شأنه بناء الشخصية الفردية العربية القوية، المؤمنة بتاريخها وتراثها، المعتزة بإنتمائها، المدركة ان عوامل التفوق الغربي ليست قدر لا مفر منه، خاصة ان تجارب العديد من شعوب آسيا، أثبتت انها قادرة على اللحاق بالتفوق العلمي والتكنولوجي الغربي، ومنافسته في عقر داره، وفيما يخص الوطن العربي، فإن تحقيق ما سبق يعني القدرة على هزيمة المشروع الصهيوني الذي يهدف صراحة وعلنا الى شرذمة الوطن العربي والسيطرة عليه.

ان الغزو الثقافي مهما كان مصدره، وأيا كان المجتمع الموجه اليه، هو دائما مصاحب للتخلف والتشتت والاحساس بالضعف، لأن دول اوروبا الغربية ذاتها، شكلت وأحست بالغزو الثقافي الأمريكي لها (راجع مجلة الوحدة، العدد ٣، كانون الثاني/ ديسمبر ١٩٨٤)، وقد لعب هذا الاحساس، واليقين بهذا الغزو، دورا اساسيا في تسريع خطوات الوحدة الاوروبية المشتركة. التي أثبتت جدارتها، مما ادى الى البدء بخطوات الوحدة السياسية، عبر البرلمان الاوروبي الموحد، وصولا الى الوحدة السياسية الكاملة عام ١٩٩٢ كما حددها هذا البرلمان.

ان ابتزازات التقدم الغربي، التي هي نافذة الاحساس بالضعف والتخلف العربيين، ومصدر التفوق الذي يحاول بدأب الغزو الثقافي، لا يمكن قهرها ووقف تأثيراتها المدمرة الا ببعث الهوية القومية، ثقافيا وحضاريا، عبر بنية انسانية عربية تدرك انها ـ بتحقيق الشروط السابقة ـ قادرة على ان يكون لها الآن ومستقبلا دور حضاري في هذا العالم، كما كان لها في الماضي، وبالتالي يكون احتكاكها مع الحضارات والثقافات الأخرى احتكاك تفاعل متبادل، وليس احتكاك الحاق وتبعية. □

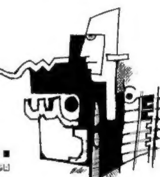
إشاعة المناخ الديمقراطي
في الوطن العربي
مرتبطة بالتطور
الحضاري
الذي ينبغي أن
تسلكه الأقطار العربية

أحمد ابو مطر:
كاتب من فلسطين، مقيم بدمشق، له
خمسة كتب في النقد والدراسة الأدبية.

عن المشهد الثقافي المغربي

«ولكن، كيف يغيض الماء ويسكن الهواء؟ كيف ينطفىء النور؟ ان ذلك لا يحدث فجأة دون شك. . . جزء صغير من الينبوع ينقص دون ان نلاحظه، قد يكون قطرةً واحدة في بادىء الأمر، ولكن القطرة تعقبها قطرات ونحن في غفلتنا المطمئنة، ونستيقظ على إحساس طاغ بالعطش، فإذا الماء، كل الماء قد غاض. . . .»

القاص أحمد بوزفور: «يسألونك عن القتل»



مصطفى المسناوي

■ ترى، كيف يبدو والمشهد الثقافي المغربي لناظره اليوم؟

من المحقق ان الصورة تختلف باختلاف الناظر، ومع ذلك فإن المرء لا يمكنه غض الطرف عن صورة معينة للثقافة المغربية تشكّلت بالتدريج منذ منتصف الثمانينات، على يد كوكبة من الصحفيين العرب، المقربين من وزير الثقافة المغربي الحالي والذين ينشرون تقاريرهم، عادة، في الصحف والمجلات العربية الصادرة من باريس ولندن.

ملخص هذه الصورة ان الثقافة المغربية بألف خير، وانها تشهد في هذا العقد من الازدهار ما لم يسبق لها ان عرفته قط على امتداد مجمل تاريخها الطويل: فهذه مناظرات ضخمة تعقد حول الثقافة، وحول الكتاب والنشر، وحول شخصيات تاريخية وأدبية؛ وهذه جمعيات ثقافية واسعة الامكانيات والموارد تتأسس هنا وهناك وتنظم، بمجرد الاعلان عن تأسيسها، مهرجانات كبرى للسينما والمسرح والغناء والشعر والرقص. . . الخ. هل يمكن للمرء ان يتصور ازدهاراً للثقافة أكبر من هذا في بلد «ثالثي» ـ حسب نعت لاستاذنا محمد عزيز الحبابي ـ؟

صورة جميلة، وباعثة على الرضى والارتياح، ولا تعاني من غير عيب واحد، هو انها لا تتطابق مع الواقع في شيء.

هذا ما يحسّ به ويتداوله عدد من المثقفين والكتاب المغاربة المرموقين، الذين لهم وزنهم على الساحتين الوطنية والقومية، والذين خلدوا منذ بضع سنوات الى الصمت، مكذّبين بفعلهم هذا، وبه وحده، «الازدهار» المزعوم للثقافة المغربية، ومعبرين، في الوقت نفسه، عن أزمة فعلية تعرفها هذه الثقافة راهناً، وينبغي البحث في أسبابها القريبة والبعيدة.

ذلك ان الحديث عن «الازدهار» (مثل الحديث عن «الركود») يفترض معياراً معيناً للمفاضلة، ولا أفضل، والحالة هذه، من الفترة المنصرمة، وخاصة منها عقد السبعينات؛ أي يفترض، وبتعبير آخر، ذاكرةً: فلا «ازدهار» ولا «ركود» مطلقان، وللتاريخ وحده ان يعصمنا من التردي الى ما دون مستوى الإنسان.

هكذا يتحول السؤال المطروح في بداية هذه الأسطر ليصبح:

كيف يبدو المشهد الثقافي المغربي اليوم مقارنة مع مشهد الأمس (وليكن مشهد السبعينات)؟

إن أول شيء يقفز للأعين هو ما جدّ من تغيرات، تشمل بنيات الثقافة وهياكلها بالمغرب، مثلما تشمل مضمونها وجوانبها الكيفية.

هكذا نستطيع ان نسجل مثلاً، على الصعيد الأول:

١ـ انشاء كليات جديدة للآداب، فهذا الاجراء ـ الذي أدّت اليه، وبالأساس، اعتبارات أمنية (تشتيت الطلبة المركزين في الرباط وفاس في اطار الاتحاد الوطني لطلبة المغرب) ومالية (التخفيض من عدد وقيمة المنح المخصصة للطلبة) ـ يشير من ناحية أخرى الى ارتفاع عدد الطلبة المسجلين بالجامعة ارتفاعاً سيؤدي، فيما هو مفروض، الى تأسيس مراكز ثقافية جديدة.

هكذا تأسست كليات جديدة بكل من وجدة (١٩٧٨) ومراكش (١٩٧٩) والدار البيضاء (١٩٨١)، ومكناس وتطوان (١٩٨٢). وأكادير والمحمدية والدار البيضاء، مرة ثانية (١٩٨٤) ثم الجديدة والقنيطرة (١٩٨٥)، الأمر الذي صاحبه ارتفاع لعدد طلبة الآداب بالمغرب من ٥٣١٨ طالباً في السنة الدراسية (١٩٧٣ ـ ١٩٧٤) موزعين بين الرباط وفاس، الى ٤١،٤٢٣ طالباً في السنة الدراسية (١٩٨٣ ـ ١٩٨٤) موزعين كالتالي: الرباط: ٩١٩٧، فاس: ٩٧٣٩، الدار البيضاء: ٨٦٧٨، مراكش: ٥٦٣٥، وجدة: ٤٤٩٧، مكناس: ٢٠٧٨، تطوان: ١٥٩٩:

٢ـ تأسيس دور نشر تهتم بالكتاب الثقافي: على خلاف ما عرفته السبعينات من تخصص دور النشر المغربية في الكتاب المدرسي واهمال الكتاب الثقافي العام (مع استثناء تجربة دار النشر المغربية على أيام عبد الغفار العاقل، وهي تجربة لم تعمّر طويلاً)، شهدت الثمانينات دوراً للنشر تهتم أساساً بالكتاب الثقافي.

نذكر في هذا السياق، مثلاً، تجربة منشورات «الجامعة» (التي صدر عنها ما يربو على ٣٠ كتاباً، منذ مارس ١٩٨٣ الى ان توقفت نهائيا في مارس ١٩٨٥)، وتجربة «دار توبقال» (التي أسسها أساتذة جامعيون من بينهم محمد بنيس، عبد اللطيف المنوني، عبد الجليل ناظم)، ثم تجربة منشورات «عيون المقالات» (التي يشرف عليها أستاذ جامعي آخر هو عبد الصمد بلكبير).

لقد فتحت هذه التجارب، وما يماثلها، إمكانية جديدة أمام الكاتب المغربي لتصريف مخطوطاته التي كادت تتلفها رطوبة الأدراج، مثلما قلصت

في الثمانينات

من ظاهرة تحمل الكتاب المغاربة لنفقات نشر نتاجاتهم الخاصة، بعد ان كانت هي القانون الغالب على السنوات السابقة، وعلى عقد السبعينات بوجه خاص.

٣ـ ظهور مجلات متخصصة: اذا كانت السبعينات قد تميّزت بظهور مجلات ثقافية عامة (مثل «الثقافة الجديدة» ـ ١٩٧٤. «المدينة» ـ ١٩٧٨ ـ. «الزمان المغربي» ـ ١٩٧٩) لا تختلف من حيث المبدأ عن الأساس الذي قامت عليه مجلات الستينات (وخاصة «أقلام» ـ ١٩٦٤ ـ و«آفاق» ـ ١٩٦٣ ـ)، فإن ما طبع الثمانينات في هذا المجال هو ظهور مجلات متخصصة وفيرة العدد.

هكذا صدرت «مجلة الدراسات النفسية والتربوية» (١٩٨٢)، ثم «أبحاث»، مجلة العلوم الاجتماعية، و«الكتاب المغربي»، المجلة البيليوغرافية (١٩٨٣)، و«دار النيابة» المختصة بالتاريخ (١٩٨٤)، و«فهارس مغربية» البيبليوغرافية و«الجدل» المختصة بالفلسفة ومجلة «دراسات أدبية ولسانية» (١٩٨٥) و«دراسات سينمائية» و«بيت الحكمة» المهتمة بالترجمة ضمن العلوم الانسانية (١٩٨٦)، ثم «المجلة المغربية لعلم الاجتماع السياسي» (١٩٨٦)، و«التأسيس: دفاتر مسرحية» (١٩٨٧).

ولعل من اللافت للانتباه بهذا الصدد كون المجلات الثقافية العامة التي صدرت في الثمانينات (باستثناء مجلة «البديل» الموقوفة) اضطرت للتوقف بعد عددين او ثلاثة أعداد («المقدمة» و «خطوة» كمثال).

واذا نحن تجاوزنا عن هذه المتغيرات التي تمس الهياكل الثقافية بالمغرب، وجدنا أنفسنا أمام متغيرات أخرى أهم وأعمق تطبع المشهد الثقافي المغربي في الثمانينات وتجعله مختلفاً كل الاختلاف عن مثيله في السبعينات؛ بل ان المقارنة بين العقدين قد تدفعنا الى تصوّر ان المسافة الفاصلة بينهما واسعة وتقدر بعشرات السنوات، هذا اذا نحن سلمنا بأن الأمر يتعلق بعقدين عرفهما مكان واحد بعينه، نفس المكان، لا أمكنة مختلفة متمايزة ومتباعدة عن بعضها البعض.

على سبيل التمثيل نشير الى بعض من بين أهم هذه المتغيرات:

١ـ ضعف النتاج الابداعي ـ الفني: إذا كانت السبعينات قد شهدت زخماً ابداعياً كبيراً أعطى في النهاية، عدداً من الأسماء التي ما زال معظمها فاعلا في الساحة الثقافية المغربية الى اليوم (عبد الله العروي، محمد عابد الجابري وعبد الكبير الخطيبي في مجال الفكر، أحمد بوزفور، ادريس الصغير وعبد الرحيم المؤذن في القصة؛ محمد بنطلحة وعبد الله راجع في الشعر؛ الطيب الصديقي، محمد تيمد وعبد الكريم برشيد في المسرح؛ «ناس الغيوان» و «جيل جيلالة» في الأغنية...) فإن الثمانينات لم تعرف لحدّ الآن، ونحن على أعتاب التسعينات، ظهور ذلك المبدع المتميز ذي الصوت الخاص ضمن مجاله الخاص؛ بل، أكثر من ذلك، يمكن القول إن عدداً من الأسماء التي برزت في السبعينات خلد الى الصمت، كما ان عدداً من الأسماء التي واصلت حضورها عرفت تراجعاً في مستوى عطاءاتها الابداعية.

٢ـ عودة الروح الى الفرانكوفونية: بعد ان صار التعريب، في الثقافة المغربية، من مسلمات السبعينات التي لا تحتاج الى نقاش، شهدت الثمانينات عودة قوية للفرانكوفونية ضمن الثقافة المغربية.

واذا كانت هذه العودة خجلى في بداية الثمانينات، فانها سرعان ما ستسفر عن وجهها وتدخل الميدان بنَفَس هجومي ابتداءً من اللقاء الذي نظمته وزارة الشؤون الثقافية بمدينة غرونوبل الفرنسية (أبريل ١٩٨٥) حول الثقافة المغربية، لتبلغ قمتها مع حصول الكاتب، الفرنسي (لغةً) ذي الجنسية المغربية، الطاهر بنجلون على جائزة الغونكور الفرنسية (نوفمبر ١٩٨٧) بحيث صرنا نقرأ لكتاب مغاربة (ومنهم «تقدميون» و«يساريون» قدامى، للأسف) ان الأدب الفرنسي الذي يكتبه مغاربة (الأدب المغربي المكتوب بالفرنسية، حسب تعبيرهم!) يشكل جزءاً لا يتجزأ من ثقافتنا الوطنية!

هكذا نُفض الغبار مجدداً عن الكتاب المغاربة الذين ألّفوا رواياتهم وقصائدهم وقصصهم بغير لغتهم الأم، وصارت دور النشر (المحلية قبل الفرنسية) تلقي الى السوق المغربية بنتاجات جديدة لكتاب جدد (معظمهم مبتدئون) لا يعرفون العربية، سرعان ما تجرى معهم الحوارات وتعقد اللقاءات في أجهزة الاعلام الرسمية كما في منابر فرانكوفونية ظهرت خصيصاً في هذا الاطار (على سبيل العدّ: مجلة «سندباد»، الملحق الأسبوعي لجريدة «الوماتان الصحراء»، مجلة «كلمة» ـ التي أصدرت، بدورها، في ابريل ١٩٨٨ مطبوعاً خاصاً بـ «الثقافة المغربية» لا حديث فيه عن غير الكتاب الفرنسيين... الخ).

ولعل مما يثير الاستغراب بهذا الصدد قيام دور نشر مغربية (أي وطنية، فيما هو مفروض) ويشرف عليها مثقفون ومتعلمون كانوا من المدافعين عن التعريب في السبعينات، بنشر كتب فرنسية (قلباً وقالباً) في اطار عملية «نشر مشترك» يقال عنها في العلن ان هدفها هو جعل الكتاب الفرنسي المرتفع الثمن في متناول القارئ المغربي، بحذف كلفة الشحن، والتخفيض من كلفة الطبع (فالأيدي العاملة هنا أبخس منها هناك)، ولا يقال عنها، في العلن دائماً، إنها مدعومة (مالياً) من طرف الحكومة الفرنسية، مساعدةً منها على نشر لغتها وثقافتها عبر المعمور.

وان لمما يثير الخجل، فوق الاستغراب، تحوّل عدد من المثقفين المغاربة الى مدافعين عن لغة وثقافة غير ثقافتهم ولغتهم ـ بل وضد ثقافتهم ولغتهم ـ، وعاملين بجدّ وحماس من أجل حلّ مشاكل تعترض لغة وثقافة بلد أجنبي في سعيه لفرض هيمنته على لغات وثقافات أخرى، منها لغتهم وثقافتهم هم بالذات.

٣ـ «مشروع» مصالحة بين الدولة ومثقفي المعارضة:

من أبرز علامات المشهد الثقافي المغربي في الثمانينات التحاق عدد لا بأس به من مثقفي المعارضة بالدولة في هدوء وصمت، دون ان يثير ذلك استنكاراً، بل ولا مجرد تعليق علني من قبل زملائهم الذين ظلوا في مواقعهم، بحيث ان الانطباع الذي يتولد لدى الناظر الى المشهد من خارجه هو ان الكل متواطئ»، وأن الجميع يتحيّن الفرصة المواتية للإلتحاق بمن كانت له جرأة السبق الى تغيير الاختيار (يمثل منح جائزة المغرب الرسمية لكاتب من المعارضة، وقبوله للجائزة، عنواناً لهذه المصالحة!).

هذه العلامة دالة جداً، وذلك لأن التخلي عن الصفوف القديمة لم يأت بسبب ان الدولة غيرت من موقفها تجاه الثقافة وصارت اكثر إهتماماً بها وانفتاحاً على أصحابها، ولكنه تمّ لأسباب وأمور أخرى على رأسها «تقدم المرء في السن» وملاحظته أن «جميع» من كانوا معه في الفصل (الدراسي) «وصلوا» إلا هو! (بعد ان انهارت القيم القديمة: قيم الكرامة والتكافل، وحلت محلها قيم الوصولية والفردية والانتهاز، وبعد ان تحول سؤال: من ◁

الصورة قاتمة ويزيدها قتامة إبتعاد الناس عامة عن الثقافة

أنت؟ الى سؤال: كم تملك؟».

وإذا كان بعضهم يرجعون هذا التحوّل أو هذا المتغير الى ما أطلقوا عليه «دينامية» الوزير الحالي للشؤون الثقافية، فإن الحقيقة التي لا بد من الجهر بها، هي ان الوزير وجد «الرؤوس وقد أينعت وحان قطافها» فكان «صاحبها».

وبصرف النظر عما تثيره هذه العلامة من تساؤلات حول حدود ابداعية الكاتب بعيداً عن الدولة ثم سائراً في ركابها، فإن من الضروري الاشارة في هذا السياق الى ان الأمر لا يقتصر على حالات فردية، وانما بدأ يتعداها ليشمل مؤسسات ظلت، والى عهد قريب، مثالا ونموذجاً يُستشهد به على صعيد الوطن العربي في النزاهة والاستقلال والديموقراطية: نعني، بصفة خاصة، «اتحاد كتاب المغرب» الذي نسي تماماً عهد حضوره القوي والفاعل والمؤثر كل القوة والفعل والتأثير في الساحة الثقافية الوطنية، ينظم المناظرات الوطنية الكبرى حول التعليم والتعريب وتاريخ المغرب والثقافة الوطنية ويعقد الندوات العربية حول الرواية العربية والقصة العربية والابداع العربي. . . . نسي كل ذلك وصار قابلا للعب أدوار ثانوية في ندوات ومناظرات و«سفريات» تنظم بعيداً عنه، ويدعى اليها مثل جميع المدعوين.

ومما تجدر الاشارة اليه، بهذا الخصوص، انه اذا كان بعض المثقفين قد التحقوا بالدولة مباشرة، ودون وساطة، فإن العديد منهم في حاجة الى وسائط تمهدهم أولا وتعطيهم التبرير والطمأنينة المعنوية ثانياً، وهو الدور الذي بدأ يلعبه اتحاد الكتاب، مثلما لعبه «المجلس القومي للثقافة»، أو بعض الصداقات مع كتاب عرب مرموقين (أصدقاء للطرفين) في تقريب الشقة بين «الحبيبين المتجافيين».

ولعل مما يلفت الانتباه هنا، كذلك، ان عملية «المصالحة» هذه تتم في ظروف غير عادية على مستوى العمل الثقافي الجمعوي، حيث «اختفى» عدد من الجمعيات الثقافية المشهورة المستقلة المشكلة بفضل الارادات الصادقة لأعضائها، لتظهر محلها جمعيات تابعة للدولة، ذات قوة ضاربة: هكذا غابت عن الساحة جمعيات طبعت ثقافة السبعينات في المغرب بميسمها: جمعية «الأمل» بالدار البيضاء، «الانطلاقة» بالناصور، «الوعي الثقافي» بوزان، «قدماء تلاميذ ثانوية مولاي يوسف» بمراكش. . . وظهرت الجمعيات التي صارت معروفة بـ «جمعيات الجبال والسهول والأنهار والبحار»: جمعية «البحر الأبيض المتوسط»، جمعية «الأطلس»، جمعية «سايس»، جمعية «أبو رقراق» والبقية تأتي. . .

•

هذه، وبصورة مختزلة ومكثفة، بعض علامات المشهد الثقافي المغربي في الثمانينات، غلب عليها الوصف وغاب عنها السعي الى التفسير، عمداً، لاعتقاد كاتب هذه السطور ان المهم، قبل التفسير، هو التشخيص، الصائب، قدر الامكان، ثم لإيمانه بأن التفسير عملية معقدة تتطلب تضافر جهود كثير من المهتمين ومن مختلف التخصصات.

لكن، رغم ذلك، لا يمكن انهاء هذه السطور دون التطرق لآفاق المشهد الثقافي الحالي، بما قد يتضمنه ذلك من تقويمات وخلاصات ذات مضمرات تفسيرية يرجى تقبلها على أنها مجرد اجتهادات قد تخطيء، وقد تصيب.

هكذا فإن المتأمل في العلامات الواردة أعلاه قد يسجّل تعارضاً ضمنها بين المتغيرات الثلاثة الأولى (الهيكلية) والمتغيرات الثلاثة الثانية (المضمونية): اذ بينما تنحو الأولى الى الايجاب، يطغى السلب على الثانية. غير ان الحقيقة، واذا نحن تأملنا في تلك العلامات مزيدا من التأمل، هو ان السلب يطغى على كل العلامات: فتوسع القاعدة الطلابية الأدبية يصحبه ما يتحدث عنه الجميع ـ أساتذة ومربين ـ من ضعف في المستوى، وما يلمسه الجميع، وعلى رأسهم الطلبة، من انعدام للآفاق (آفاق العمل على الخصوص)؛ كما ان ازدهار نشر الكتاب الثقافي يصحبه ضعف في عدد القراء (لا يتعدى متوسط النسخ المطبوعة من الكتاب ٣٠٠٠ نسخة، وهو نفس معدل السبعينات)، وعدم قدرة دور النشر على المغامرة بنشر الكتاب الثقافي حقاً (الكتاب الذي دعوناه ثقافياً ما هو، في حقيقة الأمر، سوى كتاب موازٍ للمقرر، أي ان قارئه مضمون، مرغم على شرائه كي ينجح في الامتحان)؛ يضاف الى ذلك ان كثرة المجلات المتخصصة يصحبها المزيد من التشتت في المجهود، ومن العمل الفردي: لقد ذهب مشهد السبعينات حيث كانت المجلات الثقافية العامة تعبّر عن مجموعات ثقافية متماسكة بهذا القدر أو ذاك، وصرنا أمام مجلات تقوم على شخصٍ أو شخصين في أحسن الأحوال.

الصورة قاتمة اذن، ويزيدها قتامة ابتعاد الناس عامة عن الثقافة وعن كل ما له علاقة بالكتابة، أي عن كل ما له علاقة بالعقل والتفكير، واتجاههم إما نحو ما يرتبط بالجسد والغرائز (الرياضة، مثلا، التي تمثل، وفي الوقت ذاته، وسيلة للتسلق الاجتماعي، والمجال الوحيد الذي عرفت البلاد فيه بعض النجاح! ـ المؤقت طبعاً ـ: في العدو وكرة القدم)، واما نحو ما يرتبط بالعواطف والانفعالات الحدّية، ويؤدي بدوره الى التقوقع على ذات محدودة في الزمان وفي المكان (الجماعات الدينية).

هذا هو مشهد الثمانينات كما هو في حقيقته، المختلفة قطعاً عن الصورة التي ترسمها أقلام صحفية عربية معلومة بعد «وجبات دسمة تصنع العجائب» (عزيز الحاكم ـ «العلم»، ١٨ ـ ٩ ـ ٨٨) وتنشره في صحائف ما عادت تبحث على غير الرثاء: رثاء هذا الزمن العربي الذي يتسرب، مثل الرمل، من بين الأصابع ليغرق في الظلمة وتغرق معه ـ واها لسذاجتنا ـ كل الآمال □

◆
مصطفى المسناوي،
كاتب من المغرب، قاص وناقد، وهو حاليا استاذ جامعي، ورئيس تحرير مجلة «بيت الحكمة».

توقفوا سنة عن كتابة الشعر !

علـي كنعـــان



■ من الواضح ان الشعر العربي الحديث لا يشكو من وعكة موسمية عارضة، انما يعاني من امراض عديدة مختلطة تتجلى اعراضها في حالة الضعف والعزلة والاختناق من جهة، كما تتجلى في حالات التورم والبلبلة والتهافت والغرور من جهات اخرى. والاسباب كثيرة وملتبسة تثير في فضاء النفس الواناً شتى من التأملات والتساؤلات، ليست كلها واضحة.. وإنما نراها محفوفة بظلال من الحيرة والغموض والاضطراب يصعب جلاؤها.

ولكن، قبل الخوض في تفاصيل محنة الشعر وإشكالاته، أود أن أبدأ بلغة الارقام - كما يقول الاقتصاديون - لعلها تكشف أبعاد الصورة المشوشة وتزيد ملامحها وضوحا.

في آخر احصاء، بلغ عدد سكان سورية (١٢) مليون نسمة، يكاد يكون نصفهم (اي ستة ملايين) من المتعلمين الذين أنهوا دراستهم الثانوية في أقل تقدير. واذا كان عدد النسخ المطبوعة من مجموعة شعرية جيدة نسبيا لا يزيد عن ثلاثة آلاف نسخة يذهب ثلثها بين الهدايا وبين التوزيع في أقطار عربية اخرى، فالباقي ألفا نسخة من نصيب أولئك الملايين الستة، أي نسخة لكل ثلاثة آلاف متعلم. وقد تمضي سنوات قبل أن تنفد المجموعة.

واذا تابعنا لعبة الأرقام فان الصورة تغدو كاريكاتيرية الى درجة مضحكة، ولكنه ضحكٌ كالبكى - كما يقول المتنبي. ففي كلية الآداب (جامعة دمشق) ما لا يقل عن ستين ألف طالب. ومن بين هذا العدد الضخم، قد نعثر على بضع مئات من النظّامين ومشاريع الشعراء، لكننا لا نجد اكثر من ثلاثين طالبا يهتمون اهتماما جديا بالشعر وحركته الجديدة، و ذلك بتأثير بعض الأساتذة الشباب.

ونتأمل واقع الأمسيات الشعرية. فاذا استثينا المخيمات الفلسطينية والمناطق النائية عن العاصمة والمدن الكبرى (حلب، حمص، اللاذقية) فان المهتمين بحضور أمسيات الشعر لا يتجاوزون مئة انسان في كل مدينة.. وهؤلاء نصفهم من الزملاء والاصدقاء.

ان هذه الحالة من الاختناق أو الاغتراب أو الاحتضار - لا أدري ماذا أسميها - ليست طارئة ولا عابرة. وهي تؤكد أن هذا الفن الجميل يختنق بأورامه، وليس في الافق المنظور أية علامة أو نجمة أو حتى مركبة فضائية تحمل وعداً أو بشارة بالعافية والخلاص. إنها أزمة حقيقية عاصفة، أزمة وجود وبنية واستمرار. وهي توحي في ساعات التشاؤم أن الشعر جنس أدبي يسير في طريق الموت والاندثار مثلما اندثرت الملحمة والمقامة والحكاية الشعبية من قبل. وإذا استطاع الشعر أن يحتفظ ببضعة آلاف من المعجبين في كل بلد عربي فإن هذا العدد ليس دليلا على حياته وفاعليته، وانما هو نذير باقتراب زواله لأن عدد المهتمين بالمتاحف والآثار يزيد عن ذلك بكثير.

لكن هذه الازمة لم تهبط على الشعر من السماء، كما انها ليست من صنع الامبريالية ومخططاتها التآمرية. هنالك اسباب شتى بعضها ذاتي وبعضها موضوعي... وقد يختلط الذاتي بالموضوعي في أسباب اخرى.

حين تمرد الشعر الحديث على قوالب البحر الخليلي، وانطلق بالتفعيلة يوقّع عليها تنويعاته المتحررة، فان تقليديةً جديدة كانت تنتظره في خاتمة المطاف. ذلك أنه اهمل القسم الاكبر من البحور الستة عشر واكتفى منها بأربعة أو بخمسة لا اكثر، أي أن ما كسبه من خلال الانطلاق بالتفعيلة وتكرارها خسره أضعافاً مضاعفة حين تخلّى، كسلا أو عجزا، عن استخدام البحور الاخرى بكل ما فيها من ايقاعات غنية متنوعة. وهذه التقليدية المستحدثة في الايقاع أدّت بأصحابها في النهاية الى تقليدية في الصياغة والبناء والمعيار الجمالي فصاروا يدورون في حلقات مفرغة او شبه مفرغة تفتقر الى الابتكار والتجديد والتخطي.

وأرجو الا يُفهم من كلامي هذا أي دعوة أو إيحاء بالعودة إلى البحر الخليلي بقوالبه المعروفة وقوافيه المعجمية المتحجرة. فالبحر الطويل، على سبيل المثال - وكذلك البسيط الى حد ما - يتناغم إيقاعه ويتسق مع سير الخيل والجمال، ولا يمكن أن ينسجم أيٌّ من هذين البحرين مع حركة الحياة المعاصرة الا بعد «تطويعه» وتقريبه من طبيعة الشعر الحديث وإيقاعاته الانسيابية المرنة.

ولكن إذا تغاضينا عن هذه العلة الذاتية فإن أزمة الشعر - في رأيي - تشكل جزءا بسيطا من أزمة الواقع العربي في مختلف ميادينه السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية والمعيشية والاخلاقية، رغم الخصوصية التي تميز الشعر من سواه:

١- لقد انهارت منظومة القيم والمثل العليا والتقاليد المتوارثة، ولم يستطع المجتمع المعاصر بناء قيم بديلة، ربما لأن المؤسسات الرسمية وشبه الرسمية مزقت النسيج الاجتماعي القديم واحتلت مواقعه العملية واضطلعت بمهامه. وهذه المؤسسات العتيدة تسيرها المصلحة «التجارية» الضيقة ولا تعنيها أية قيمة من القيم الغابرة. واذا كان لا بد من طرح تصوّرٍ أولي للقيم والمعايير السائدة في اسواقنا العربية (والسوق هي كل شيء في حياتنا!) فإن الدجل والتزوير والنهب والابتزاز والقمع والتشويه والعهر والازدراء والتدجين... إلى آخر ما في معاجم الاستلاب والعسف والتخلف من مفردات موبوءة، هي التي تشكل منظومة القيم والاخلاق الجديدة.

والشعر لا يملك أن يتخذ موقف الحياد من هذا الانهيار الشامل. فقد كان تراثنا الشعري كله مشغولا بتمجيد تلك القيم وترسيخها وتربية الاجيال الناشئة عليها. أما اليوم فقد سُدّت ابواب الحياة كلها في وجه الشعر. وربما لم يبق أمامه إلا أن يطرق باب الهجاء، بمفهومه المعاصر، فهل يقوى على منافسة الكاريكاتير؟

٢- إن طغيان الاعلام، بوسائله التكنولوجية ومنابره المتعددة، جعل الثقافة محصورة في زاوية ضيقة معتمة وشبه منسية من زوايا المطابع ◁



الاعلامية والشعر، بطبيعته، لا يشكل الا جزءا ضئيلا من الحقل الثقافي. لكن انتشار الشعر يحتاج الى وسائل اعلامية وهو مطالب، سواء استجاب أم رفض، بالخضوع لشروطها ولأن الناس في واد، والاعلام في واد آخر، فقد صارت النظرة العامة الى الشعر كأنه فصل من فصول ذلك الاعلام، لا يختلف عنه إلا بالصياغة الخاصة بالايقاع والصور الفنية. والقصيدة التي تحاول أن تفيض عن الاوعية المخصصة لها تجد المقص الأبوي الرحيم واقفاً لها بالمرصاد

ولا بد أن أشير هنا الى اهمية الجمهور في حياة الشاعر الابداعية. إنه يكتب لأناس أحياء سيقرأونه غداً أو سوف يستمعون إليه. صحيح أننا نكتب أحياناً لنعيد التوازن الى نفوسنا، لنطرد شبح الجنون ونخفف بذلك من ضغوط الاحتقان أو الانفجار ولكن، بعد إنجاز القصيدة، يغدو الجمهور هو الهاجس المؤرّق لكل شاعر. أما الذين يستغنون عن الجمهور ويكتبون للأجيال القادمة فكتاباتهم ليست ذات اهمية بالغة لأن المستقبل سيجيء بشعرائه ومبدعيه ولن ينتظر إطلالة الظروف المواتية للكشف عن تلك الكنوز المخبوءة

٣ـ والتلفزيون، من بين وسائل الاعلام كلها، ينفرد بعدائه للشعر. لقد أتيح لي أن أزور عدة بلدان أجنبية وكان شاغلي أن اعرف كيف يقدمون الشعر عبر تلك الشاشة السحرية. ومن لينينغراد وسمرقند الى سان فرانسيسكو ولوس أنجلس، مروراً بروما وبرلين وأثينا، كنت أكرر السؤال.. وكان الجواب متشابهاً: من الممكن أن يقدم التلفزيون مسرحية شعرية، وقد يجري حوارا مع شاعر، لكنه لا يحتمل تقديم الشعر إلا إذا كان الشاعر من المطربين.

ويمكن ان نتصور مدى عزلة الشعر وبؤسه إذا كانت هذه الآلة الجهنمية المتربعة في صدر كل بيت لا تعترف بالشعر ولا تحفل بالشعراء. واللقاءات الاستعراضية أو القصائد والمقتطفات التي تتسرب الى حناجر المطربين لا تعنينا هنا ولا تدخل في الحسبان

٤ـ ان مأساة الحرية على المستوى الفردي، ومأساة الديمقراطية على المستوى الجماعي، تجعل الشاعر يمشي بأفكاره على خطوط حديدية مرسومة سلفاً وكأنه مشلول الارادة، وقلما يقوى على الخروج عن تلك الخطوط وإن استطاع فإنه يخاف من نفسه أكثر مما يخاف الآخرين، وغالبا ما يغطي كلماته بألف غلالة مجازية ويزينها بألف قناع من الرمز والغموض والتمويه أو يهرب الى احضان التاريخ لأن الهامش المباح هنالك يظل اعرض مما هو في واقعنا الراهن.

ولهذا السبب نرى أن أهم الشعراء العرب في أيامنا هم الذين يبدعون مراثيهم في المنافي، بعيداً عن تلك الاقاليم والمعلبات المغلقة وأجوائها غير الملائمة لكتابة الشعر وانتشاره. واذا كان الجو فاسداً الى حد التسمم، وإذا لم يكن الهواء كافياً لاستمرار الحياة، فمن يقوى على كتابة الشعر أو النثر أو حتى اجترار مرارات القهر؟

٥ـ يبدو أن لكل مرحلة تاريخية سمتها الغالبة، مزاجها أو ايقاعها الفني الخاص لقد ازدهر الشعر الحديث والقصة القصيرة في الخمسينات وأوائل الستينات، ثم احتلت الرواية ساحة الاهتمام. ويبدو لي أن الدراسات الفكرية، وبخاصة تلك الآتية من المغرب العربي (د. محمد عابد الجابري، عبد الله العروي، محمد أركون وغيرهم) أخذت تهيمن على اهتمام القراء في السنوات الأخيرة. ولهذا التحول أسبابه:

إن طغيان الحياة الاستهلاكية لم يترك مكاناً للبوح الوجداني الحميم. كما أن المرحلة التي نعيشها هي مرحلة انتقالية غير مستقرة. إنها مسرح مفتوح للعواصف والتيارات المتناقضة، مزروع بالاحتمالات. وفي مثل هذه المرحلة يتراجع الشعر وينزوي في الظل لتبرز اهمية النثر. فالآفاق معتكرة والدروب ملتوية ومغطاة بالأعشاب.. وربما كانت مشكوكة بالالغام، والناس يحبون الكلمة الواضحة المباشرة لأنهم يريدون أن يعرفوا أين يضعون أقدامهم وفي أي اتجاه يسيرون. والنثر هو الذي يضيء ويكشف ويوضح أما الشعر، بلغته المجازية الغائمة، فيزيد المشكلة إبهاماً وانغلاقاً وتعمية.

ثمة نقطة اخرى، ولعلها الاخيرة الشعر تجربة ذاتية تظل معلقة مهما حاول الشاعر أن يفتح كوى وشبابيك على الحياة العامة ولأن عصرنا يمور بالفعل الجماعي والتفكير الجماعي والمشكلات العامة المعقدة، فإن الرواية والدراسة الفكرية والبحث النظري تظل أقدر على استيعاب تلك التفاعلات والافعال المتشابكة.

أما الحديث عن سبل الخلاص، فأنا لا أجرؤ على الخوض في ذلك ولا أملك قدرة التكهن بما ستؤول اليه أمور الشعر ومسائل الحياة الاخرى. ولعل الحياة، بصراعها وتفاعلاتها وتساؤلاتها المتجددة، هي القادرة على استنباط الاجوبة الشافية. ولكني اتطلع بأمل كبير، كما يتطلع عشرات الملايين من أبناء هذه الامة، الى انتفاضة الشعب الفلسطيني في الوطن المحتل. فلا بد أن يكون لهذه الثورة الشعبية انعكاساتها الايجابية في شتى مناحي الحياة العربية، ومنها الشعر.

إن الشعر يعاني أكثر من مرض.. والشعراء هم الذين يحملون أسرار العلاج. وأنا اقترح هنا أن يتوقفوا، ولو سنة او بعض السنة، عن كتابة الشعر.. لأن المريض أحوج ما يكون الى فترة نقاهة!

الشعر يعاني
أكثر من مرض
والشعراء
هم الذين
يحملون أسرار العلاج

طرد الثقافة الجادة

من المؤكد ان الشعراء يتحملون جانبا غير قليل من مسؤولية المحنة التي تعصف بالشعر الحديث. فقد أغرقوا الأسواق ببضائع غير جذابة ولا محببة. إن قانون العرض والطلب الذي تخضع له السلع الاستهلاكية يمكن ان ينسحب على الشعر كذلك، لأن الكتاب حين ينتقل من يد المؤلف الى يد الناشر يتحول الى سلعة، شأنه شأن أية سلعة أخرى. لقد زالت الهالة الاسطورية التي كانت تحيط بالشعر أيام كان يُلقى إلقاء احتفاليا، نابعا من طقوس السحر والكهانة التي تجاوزها منطق الحياة وقانون التطور وثورة العلوم

إن هذا الركام الشعري الذي اختنقت به المكتبات والاكشاك كما غصت به المجلات والصحف أصاب القراء بشيء غير قليل من الضجر والنفور والارهاق. ولعل غياب النقد يجعل المشكلة تزداد سوءا وتعقيدا واستفحالا في غياب المعايير الموضوعية السليمة، يختلط الجيد بالرديء وتضيع الأزهار الطيبة والعطرية في بيادر من الاشواك والاعشاب السامة. كما أن سهولة النشر، ولا سيما لدى المؤسسات المتطفلة على الثقافة، قد فتح الباب حتى للمبتدئين في الكتابة بدعوى تشجيع الاقلام الشابة. ولهذا طفت على السطح كميات هائلة من الغثاء الشعري

إن المسؤولية الكبرى تقع على المؤسسات الثقافية وعلى المؤسسات الدخيلة التي انتدبت من نفسها مشرفا أبويا على الانشطة الادبية والمنابر الثقافية

بعد حرب ١٩٧٣ تدفقت أموال النفط العربي بلا حساب، وتشكلت في كل مدينة ـ وربما في كل قرية كبيرة ـ شرائح طفيلية من القطط السمان. واصحاب هذه الكروش المتضخمة يفتقرون الى الحد الادنى من الحس الوطني كما انهم لا يتمتعون بشيء من الوعي، ويعتبرون انفسهم في غنى عن اعباء الثقافة وصرعاتها، بعد ان دوّختهم سيول الثروة الماغتة وأصابتهم بالتخمة والبشم ولذلك نشأت عشرات الملاهي (الكباريهات) الجديدة لاشباع رغبات هذه الشرائح الطارئة. وامتلأت الأسواق وتعطت الأرصفة بأشرطة الغناء ذات المستوى المخزي، كما انتشرت أشرطة الفيديو على اوسع نطاق واخذت قطعان الرقص والغناء والمسرح التجاري المتبذل

تعلن عن نفسها في عشرات اللافتات التي تغص بها الشوارع والساحات. وقد تسلل هذا النمط الفني الصفيق حتى الى البيوت من خلال التلفزيون الذي كان يمتاز في الماضي بشيء من الاتزان والتشدد في قبول الاغاني المتدنية والرقصات الخليعة ومشاهد عرض الأزياء والتقليعات الهستيريه

لقد طُردت «الثقافة الجادة النافعة من الحياة بشتى مجالاتها»، وحل مكانها طوفان من التفاهات وجرائم قتل الوقت واغتيال العقل والحس السليم والمشكلة هنا لا تقتصر على الشعر أو المسرح وإنما تتسع لتطول كل مجال ثقافي، وإنْ كان للشعر خصوصيته المحددة التي تجعل الهامش الذي يتحرك فيه أضيق من هوامش الأجناس والفنون الأخرى.

وهناك حمى السرعة الاستهلاكية التي تشبه الطاعون وهذه جعلت الناس ينفرون من متاعب القراءة والتفكير والحوار الجاد. إنهم يريدون أن يتسلوا. ولذلك خرج الشعر التقليدي من التوابيت نافضا عنه غبار الموت والنسيان فالنظامون الذين لم يكن يسمع بهم أحد، برزوا فجأة في الميدان وامتلأت بهم السوق واحتفى بهم التلفزيون والصحافة اليومية حتى صرنا نسمع همسات السخرية والاشفاق في كل مكان: سبحان محيي العظام وهي رميم!

لكل عصر حداثته

إن مصطلح «الحداثة» كغيره من مصطلحات «الأصالة والمعاصرة، التقدم والتراجع، الابداع والنكوص، الموسيقا الداخلية، وتفجير اللغة . . . الخ» يثير إشكالات ومجادلات لا حصر لها. وحين نتناول الشعر فإن المصطلح يزداد غموضا والتباسا لقد غزت أسواقنا في السنوات الأخيرة ترجمات كثيرة، شعرية وغير شعرية. وصار هاجس الشعراء الشباب أن يقتربوا في كتاباتهم من اجواء تلك النصوص المترجمة، ربما طمعا في دخول الحظيرة العالمية من ناحية، ومن ناحية ثانية لتعويض النقص الذي يحسون به من جراء ابتعادهم «الثوري» عن التراث. إنهم يشبهون في ذلك أبناء العائلات الميسورة الذين تربوا على اغذية المعلّبات المستوردة حتى صارت الاغذية البلدية لا تثير شهيتهم ولا يستسيغون طعمها لكن غالبية الشعب لا تعرف من تلك الوجبات الراقية إلا صورها في اعلانات التلفزيون

والحداثة، في رأيي، تتجلى في الصورة الشعرية المبتكرة.. ولا أعني بالابتكار الانفلات مع الاوهام في كل ما يتسرب في البال من هلوسات ومفارقات مجانية، وإنما أعني الصورة التي تنبثق من معاناة الواقع وتنطلق بعيدا في رؤى الخيال مستقية دفأها وصدقها الحميم من جمرة الوجدان لتشكل شيئاً جميلا غير مألوف، نسيجاً جديدا مفعما بالمتعة والشفافية والادهاش. ولكل واقع شروطه: تربته وشمسه ومناخه، نكهته المتميزة ومرجعيته التراثية (عمقه التاريخي) وتطلعاته المستقبلية

ولتأطير هذا الكلام العام وتحديد ملامحه أقول: إن القصيدة الحديثة هي التي تبوح بشيء من هوية المرحلة التي نعيشها وتضيف شيئاً جديدا الى ما سبقها من قصائد، أي انها تضرب جذورها في تربة الواقع الحي وتستمد نسغها الصاعد من تلك التربة وبخاصة حياة البسطاء المتعبين والمقهورين من الناس، وهي تتجه إلى المستقبل البديل لهذا الواقع

إن توافر هذه «الاضافة» أو فقدانها هو الذي يجعل الشعر حديثا أو قديما أو مزيجا من التجديد والتقليد. فكثيرا ما نقرأ قصائد حديثة فنحس أنها تشبه القصائد التي كتبت في الخمسينات. ان علة هؤلاء الشعراء تكمن في أنهم لا يقرأون الا شعرهم، ولذلك فهم عاجزون عن انجاز تلك «الاضافة» الابداعية المطلوبة.

والحداثة ليست بنت عصرنا وحده، وإنما لكل عصر حداثته الخاصة به

يقول طرفة قبل خمسة عشر قرنا: «ووجه كأن الشمس حلت رداءها عليه» ويتحدث امرؤ القيس عن «ليل كموج البحر...» ويود عنترة «تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرها.» وأبو تمام أبدع جدلية الأضداد.. وابتكر أبو نواس خمرياته.. وجعل المتنبي البطولة تقف في جفن الردى النائم.. وهذه الصور كلها من نسج شعراء أبدعوا أشياء جديدة وأضافوها الى ما سبقهم من شعر

وبعد ذلك كله، من هو الشاعر الحديث، إذاً؟

إنه، في رأيي، خليل حاوي. ولا سيما في «نهر الرماد» وبعض قصائد «الناي والريح» و«بيادر الجوع». هو الشاعر الذي هضم التراث العربي واغتنى بروائع التراث العالمي، ثم عاد يغترف من عالم الطفولة رؤاه الحميمة المدهشة. السياب شاعر عظيم. ولعل أكثرنا ما زال يدور في أطراف المجرّات التي جابها. إن عظمته تتجلى في تفرده بالريادة لكن، ليس شعره كله ذا نسيج حديث وإنما يشكل جسراً رائعا ومتينا بين القديم والحديث

هناك الكثير الكثير من الشعر الحديث، لكن الشعراء قلة في قصائد محمود درويش نسبة كبيرة من الشعر، إنما ليس كله حديث وكذلك الامر مع سعدي يوسف وحتى في القصيدة الواحدة نكتشف صوراً شعرية مبتكرة، يجاورها كلام عادي لم يتعب الشاعر في صياغته وكذلك الحال عند أدونيس وصلاح عبد الصبور والبياتي ويوسف الخال ومحيي الدين فارس (الذي لم اقرأ له منذ سنوات) وحميد سعيد وقاسم حداد وعلي الجندي وفواز عيد.. وعند آخرين.

عندي، وعند العديد من زملائي الشعراء في سورية، كانت نسبة الحداثة أقل مما هي في مصر والعراق ولبنان لقد اقتربنا من الحداثة بشيء من التردد والوقار، لكننا لم نحترق في مجامرها لنبدع من الرماد أشياء جديدة مدهشة ـ كما فعل الآخرون ولذلك أسبابه ومن هذه الاسباب انهماكنا الوضي بتفاصيل السياسة اليومية وما يجري في دهاليزها من أسرار. وربما كان موقع بلادنا الوسط بين مصر والعراق (مركزي الاشعاع والتجديد والاستقطاب) يضعنا بين تلك الاستقطابات ولعل مناخاتها المتناقضة والمتصلة (من مناخ المتوسط.. حتى مناخ الصحراء) سبب آخر، وبخاصة أن الانسان ابن بيئته

وما زلت أذكر رأيا قريباً من هذا لطه حسين. فقد أشار في حديث إذاعي سنة ١٩٥٤، وكان ضيفا على جامعة دمشق، الى خصوصية الشعر في سورية، المتسقة مع خصوصية الموقع السوري. واذا كنت لا أتذكر تفاصيل ذلك الحديث، فإن خطه العريض ليس بعيداً عما ذكرت، وإن كان حديثه عن الشعر الشامي ـ حسب تعبيره ـ بوجه عام وليس عن الشعر الحديث، إذ لم يكن في سورية يومئذ أي شعر حديث.

• • •

وهمسة أخيرة قد تبدو كلماتنا طافحة بمرارة القهر والتشاؤم والاحباط. لكننا لن نسمح لأشباح اليأس أن تدخل بيوتنا أو تعرخ في دروبنا، لأن نهر الحياة لن يتوقف إرضاءً للصخور المتربعة فوق صدره. والمآسي التي تبدو لنا احيانا كأنها أبدية، لأن هناك من ينتفع باستمرارها ويسعى جاهداً أن يطيل مخالبها، لا بد أن تزول. مرة، في سفح شديد الانحدار، رأيت شجيرة ناضرة وقد جرفت السيول التربة عن جذورها وأتلفت العديد من تلك الجذور. لكن عروقها الباقية كانت تتشبث بالحياة والنماء بإصرار ملحمي عنيد. ويقول كاتب أفريقي: إذا لم تعجبنا الصورة في المرآة فهل نحطم المرآة أم نسعى الى تغيير ملامح الصورة؟ ويظل الشعر عزاء جيلا، وإن فاته قطار الفرح المواكب لكل تجديد:

الليل يوشك أن يغادرنا
بلا معشر ولا أسف
ولكن الصباح
ما زال أبعد ما يكون! □

علي كنعان.
شاعر من سورية، له كتابات في مجال النقد والأدب، وكتبه المطبوعة هي ثلاثة دواوين شعرية ومسرحية شعرية.

لمن جورج شحاده؟

غالب غانم

للبنان والعرب أم لفرنسا والغرب؟

■ عندما يولد شاعر من أبوين لبنانيين في الاسكندرية، ويمطي فرنسيه صهوة تعبير، ويوزّع العمر إقامةً بين لبنان وفرنسا، ويتفاعل مع أقطاب الحركة السريالية بعد الاحتكاك بهم والاستماع إلى معلّمهم «بريتون»، ويستلهم بعض موضوعاته من صلب المجتمع اللبناني، ويمسح أدبه بطيب لا يوجد إلاّ في بلاد الشرق، وتجد مسرحياته تشيع ترجمةً وتمثيلاً في أرجاء الأرض، عندئذ يبدو السؤال المطروح حول هوية أدبه شأناً طبيعياً، بينما يبدو الجواب على هذا السؤال شأناً معقّداً.

الشاعر المعني بهذا الكلام هو جورج شحاده. عبر حياته، وبعد مماته (ولد عام ١٩٠٧ وتوفي عام ١٩٨٩) كان شعراء ونقاد، وفرنسيون وعرب ومستشرقون، يلمّحون إلى انتمائه، بشكل عفوي على الأغلب. ومن اللافت أنّ الانتماءات كلّها كادت تصحّ فيه: فبفقده، قال شاعر لبناني، «خسر لبنان أكبر شعرائه اليوم» (جريدة الأوريون - لوجور البيروتية، الخميس ١٩٨٩/١/١٩). وهو، برأي أحد المستشرقين، «من أكبر الأدباء العرب» (جريدة الأنوار البيروتية، الخميس ١٩٨٩/١/١٩). وإنّه، برأي أحد أقطاب الأكاديمية الفرنسية، «واحد من أكبر الشعراء الفرنسيين في هذا العصر» (جريدة الأوريون - لوجور، المصدر نفسه). فضلاً عن هؤلاء، نوّه آخرون بشمولية تجربته وبانتمائه الانساني وبموقعه المميّز في الأدب العالمي (المصدر نفسه).

إنّ ما استوقفنا في هذه الكلمات ليس الاجماع على تصنيف أدبه من زاوية القيمة واعتباره في الصف الأدبي المتقدم إقليمياً وعالمياً، بل التباين في تصنيفه من زاوية الانتماء الحضاري وربطه إمّا بلبنان والعرب وإمّا بفرنسا والعالم.

وبودّنا، قبل طرح السؤال الاساسي موضوع المقال، إبداء هذه الملاحظات

● كلّ أدب، كائنة ما كانت لغته، يستطيع أن يكون شمولياً إنسانياً عالمياً إذا اهتدى إلى باب الإبداع السرّي، وشقّ لنفسه طريقاً إلى عمق الحقيقة وأخرى إلى مصدر الجمال، ونجح في التعبير عن الأصغر والأدقّ والأخصّ من الهموم في طريقه إلى التعبير عن الأكبر والأوسع والأعمّ. فالانتماء الى العالمية ليس احتكاراً، وليس حائلاً دون الانتماء الى إقليميّة أو الى قومية

● وكلّ أدب لبناني، على ما قد يتّسم به من ذاتية خصوصاً إذا توسّل لغة غير العربية، لا يمكن أن يُسلخ عن الأدب العربي لأسباب جغرافية وتاريخية وواقعية ولغوية (اذا كان مكتوبا بالعربية) لا نرى أنّ المقام مناسب الآن لتبسّطها من هنا وجوب جمع التصنيفين اللبناني والعربي في باب واحد

● وكلّ أدب فرنسي، على ما فيه من معالم ذاتية وفيرة إذا قورن بسائر الآداب العربية، هو معيار أساسي من المعايير التي يجري الانطلاق منها لفهم العقل الغربي والأدب الغربي والشخصية الغربية على وجه عام. من هنا جواز جمع التصنيفين الفرنسي والغربي في باب واحد.

ومن الجليّ أنّ الملاحظات الثلاث مكّنتنا من طرح السؤال المبسّط، بحثاً عن الجواب الشائك، بالصيغة الآتية: لمن جورج شحاده؟ للبنان والعرب أم لفرنسا والغرب؟

●

قبل محاولة الجواب، لا بدّ من تبيان السبب الذي جعلنا نطرح السؤال عينه. والسبب لا يبين إلاّ بعد التذكير بظاهرة شاعت في لبنان وفي ديار عربية أخرى (المغرب العربي على الأخص) هي ظاهرة الكتابة الأدبية باللغة الفرنسية. وحتى لا ننساق إلى بحث مطوّل لا محلّ له هنا، نقلّص حدود الموضوع لنحصره بالأدب اللبناني الموضوع بالفرنسية، ونقلّصه مرة ثانية - من زاوية إحصائية - لنحصره بشعر اللبنانيين باللغة الفرنسية، فنضبط ما يزيد عن الستين شاعراً لبنانياً لهم مؤلفات منشورة امتدت تواريخ إصدارها من أواخر القرن التاسع عشر حتى أواخر الثمانينات في القرن العشرين (يراجع حول هؤلاء: غالب غانم، شعر اللبنانيين باللغة الفرنسية، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت ١٩٨١، كما يراجع المؤلفان التاليان بالفرنسية:

Bilinguisme Arabe – Francais au Liban,

Se'lim Abou, Presses universitaires de France 1962,

Panorama de la fae'sie libanais d ' esetression

Francaise, Dar el – machreq, Beyraouth, 1966

لم تسلم الظاهرة المعنية من آراء صبّت في مصبّ سلبي نافية عن الأدب اللبناني المكتوب بلغة أجنبية فرص الحياة الطويلة

فمن كلام لكمال الحاج: «أمّا اللبنانيون الذين كتبوا بغير العربية، فأين تاريخهم الكبير؟ أين خلودهم؟ أين أثرهم في الأجيال الطالعة؟ أين الآداب التي تذكرهم بفخر واعتزاز؟ ماتوا فماتت معهم الكلمة التي سطّروها» (كمال الحاج، فلسفة اللغة، دار النشر للجامعيين، بيروت ١٩٥٦). إلى آخر لعبد الله لحود: «فأنا اعتقد انّ أصوات الأدب اللبناني التي ترتفع بغير العربية لن تمتد طويلاً، ولن يكون لها الدوي الذي تستحق. بل أنا أتوهّم أن أحداً من الشرقيين الذين يكتبون بالفرنسية لن يخصص له في تاريخ آداب هذه اللغة أكثر من سطر او بعض سطر. ويزيدني إصراراً على هذا الاعتقاد (أو التوهم) ما أراه من تحفظ الكتاب الفرنسيين الأقحاح لأمثال اندره جيد تجاه الأدباء الفرنسيين الذين تجول في أعراقهم بقايا من الدم السامي» (شارل قرم في كتابه الحديد، مقال، جريدة المكشوف، السنة الخامسة عشرة، العدد ٤٥٦، ١٩٤٦/١/١٠، ص ٢). ومن رأي لفيلكس فارس يردّ فيه نجاح جبران خليل جبران وامين الريحاني بالانكليزية، وجيز الله خير الله وشكري غانم بالفرنسية، إلى الروح الشرقية السابحة بين سطورهم لا الى «صفاء لغتهم وفصاحة تعبيرهم» (فيلكس فارس، رسالة المنبر الى الشرق العربي، عن كمال الحاج، ذاته، ص ٢٩٧). الى آخر لأمين الريحاني يبدو متساهلاً إزاء توسّل العربي لغة غير لغته إلا اذا تعلق الأمر بالشعر الوطني الذي «لا يظفر بأغراضه في غير لغة بلاده، وبغير ذلك فهو ضائع مهما كان الوحي فيه ومهما كان الابداع في أوزانه وقوافيه» (أمين الريحاني، أدب وفنّ، دار ريحاني، بيروت ١٩٥٧، ص ١٩٤)

هذه الآراء لا تمثل غير خطّ من خطّي الموقف الحقيقي. والخط الآخر مشجع لا مثبط. والتشجيع الأكبر صادر من واقع الحركة الفرنكفونية في عالم اليوم، وهي حركة تنظر بعطف إلى المواهب الأدبية التي تتخذ الفرنسية واسطة تعبير دون أن تكون أصلاً لغة الذين يعبرون بواسطتها.

ويوحي من الواقع المتمثل بكتابة بعض اللبنانيين الشعر باللغة الفرنسية، ويوحي من خطّيْ الموقف المتباينين، نسأل مرّة اخرى: إذا ادعى طرفان ملكية هذا اللون الكتابي، فمن تكون أمه الحقيقية؟ والأدهى من ذلك: إذا غسل كل من الطرفين يديه منه معتبرين أنه ثمرة زواج غير شرعي أو غير مقبول، فهل يُصبح من أبناء السبيل أو اللقطاء أو مكتومي الهوية؟ إن السؤالين الأخيرين يكونان السبب الأساسي الذي جعلنا نناقش المسألة موضوع المقال

■

في حوار أجري معي حول شعر اللبنانيين باللغة الفرنسية (مجلة الحوادث، العدد ١٤٠٢، الجمعة ١٦ أيلول ١٩٨٣) انطلقتُ، في محاولة لتحديد هوية هذا الشعر، من زوايا خمس هي: الزاوية اللغوية، والزاوية الوطنية، والزاوية الثقافية، والزاوية الفنية، والزاوية الانسانية. وأرى ان الزوايا الخمس لا تزال تصح منطلقا عاما لضبط الموضوع ولتحديد هوية أدب شحاده ذاته، علما بأنني انوي التركيز على خصائص هذا الشاعر، حتى أخرج من العام الى الخاص، وحتى أضيفَ جديداً إلى كلامي السابق.

● من الزاوية اللغوية، ما من شك على الاطلاق في أن أدب جورج شحاده، شعراً ومسرحاً غارقاً بالشاعرية هو أدب فرنسي لسببين

الأول عائد الى ان اللغة ليست وعاء الكلام فحسب، بل هي العلامة الأصلية التي تحدد محتواه. اللغة ليست رداء جميلا للشعر فقط، بل هي نسيج أعراق ونسغ حياة. اللغة الشعرية، بمعنى أبعد وأوضح، لا ترضى بأن تكون جسد الشعر وحده، بل هي روحه. واذا رضيت بان تكون جسداً، تتحوّل بمقدار كبير الى كفن. من هنا أنّ من يكتب شعراً بالفرنسية، يكون، بكل بساطة، شاعرا فرنسيا.

والثاني عائد الى ان لغة جورج شحادة الأدبية ليست لغة مثقف، بل لغة مبدع. لقد استطاع الغوص على دقائق التعبير والظفر بأسراره. وفي ذلك ما يشد انتماءه اللغوي شدّاً أعمق الى الضفة الفرنسية. أنّ فعل الكتابة بلغة من اللغات يجعلك من كتّاب هذه اللغة. ولكن أواصر العلاقة تشتد بينكما اذا كنت من كتابها المبدعين، أي اذا تمكنت من فهمها وترويضها الى درجة التعبير بسلكك التعبيري المتفرد

● ومن الزاوية الوطنية، نفرّق بين الهوية على إطلاقها، وانعكاس الذات الوطنية في الأدب المعني

فمن حيث إطلاق الهوية، أدب شحاده لبناني لأن صاحبه لبناني.

ومن حيث انعكاس الذات الوطنية فيه، تتجه المسألة الى مزيد من التشعب. فجورج شحاده ليس أديبا ملتزما بالمعنى الشائع في القاموس النقدي والوطني المعاصر. لو كان ملتزما لكان أفرد للهموم اللبنانية أو العربية حيّزا واسعا في كتاباته. لكن أدونيس معتقدا بانه، خلافاً لمفهوم الالتزام المتواضع عليه، ما من أدب إلاّ وهو أدب ملتزم. لا حياد في الأدب. لا كلمة بلا موقف. لا جدوى من تعبير نرجسي يمارس عبادة الذات . وأدب شحاده، في ضوء المعيار الثاني للالتزام، وثيق الصلة بالنفس الانسانية، بالحياة، بالهموم الشاملة: حربا وسلما، زمنا هاربا وسعادة ضائعة، صراعا بين التمتع بالعلم والبقاء بالحب وبالشعر، تنازعاً بين طفولة النفس وهرمها، تشدداً للسفر واكتفاء بالانشداد إلى القناعة. ولكنّ المعالم اللبنانية، بالرغم من اتجاه موضوعاته إلى النزوع الانساني العالمي، لم تغب عن نتاجه: قطيعة لبنان، وجراحه الأخيرة، وخصائص إنسانه، ظهرت في بعض شعره، وفي «مهاجر بريسبان»، مسرحيته

توسل شحاده اللغة الفرنسية في أدبه يمثل هروباً من الثقافة اللبنانية والعربية وتعبيراً عنها في ان

بعيداً .. في الزمن الضائع

■ أيتها الأرضُ المنفيةُ في عتمةِ ذاكرةٍ عمياءْ
أيتها الارصفةُ السودُ المبتلّةُ بالدمْ
أيتها الاطراف الصماءْ
يا وهجاً أعمى وأصمْ
يا حباً مشقوقَ الفمْ
يا وهْنا
يتسكع بي زمناً
زمناً ذا كفٍّ جذماءْ
زمناً لا أرض له إلا عتمةَ ذاكرةٍ عمياءْ
إلا أرصفة سوداً
ويدين لطفلٍ جائعْ
يسألني
يا أنت.. أبي.. يا أنتَ الرجلُ الضائعْ
يا أنت المنفيُّ بلا زمن ......
كن زمني
...
يا طفلي
......
يا وجهي في الخيبة والذلْ
ما أتعسني في الوعدِ المنفي بلا زمن
ما أتعسني زمناً ......
أصغر من كفّي طفلٍ جائعْ
أصغر من حلمٍ في عيني رجلٍ ضائعْ
أصغر من عطشٍ يتبرد في الظل. □

السادسة بالتسلسل الزمني (له سبع مسرحيات). وليست هذه المسرحية، وإنْ لجأ صاحبها الى التمويه عبر التسميات والتحيلات، غير تجسيد للوجه المفرح وللوجه المحزن في الهجرة اللبنانية المتقدمة

● ومن الزاوية الثقافية، إنَّ إقدام شحاده، كما إقدام سواه، على الكتابة بالفرنسية، هو انعكاس من انعكاسات الثقافة اللبنانية. هذه الثقافة التي لا نخالها ولا نريدها يوماً متنكرة لجذورها العربية الطبيعية، انفتحت، بحكم الموقع والواقع، على مساحب الأرض الأربعة بكلام آخر، إنَّ توسل شحاده اللغة الفرنسية في أدبه يمثل هروبا من الثقافة اللبنانية العربية وتعبيراً عنها في آن. هروب منها - وهو هروب قسري طالما ان شحاده لا يستطيع إبداعاً بغير الفرنسية - لأن محور الثقافة اللبنانية اللغوي هو العربية. وتعبير عنها لأنَّ الثقافة اللبنانية تغذت من روافد جمة، من بينها رافد اللغة الفرنسية التي تحول، ومن الانتداب الفرنسي على الأخص، إلى مظهر طبيعي من مظاهر اللسان اللبناني، نطقاً وكتابةً

● ومن الزاوية الفنية، طالعنا شعر شحاده ومسرحه بازدواجية من نوع خاص سبق ان سميتها في كتابي «شعر اللبنانيين باللغة الفرنسية» (ص ١٤٩ وما بعدها) ازدواجية فنية: شكلٌ شعري متحرر، خطوات متقدمة في عالم المسرح، طرحٌ خمرٌ عبر مسطح للموضوع، كسر الحواجز التقليدية الفاصلة بين جسد الكلمة وروحها، تمرد على الأنماط التعبيرية الجاهزة. هذا من جهة التأثير الغربي. أمّا من جهة الشرق العربي، فلا يغيبْ عن البال ان الفرنسيين اهتموا بالأدب اللبناني المكتوب بالفرنسية في مستهل هذا القرن لأنه حمل إليهم بعدا صوفيا ودفئاً عربيا وطيوباً شرقية. وبالرغم من أنّ شحاده، كما نعتقد، لم يحمل لديه مثل هذه الأبعاد والأسرار عن عمد طمعاً بجاذبية منظمة، ففي مسرحياته حكايات تذكر بما روي في الشرق العربي، وفيها مراسم صوفيةٌ وغيبيات وأقدار محتومة وطهارة متسبة الى أرقى درجات الرهافة والى أنقى معادن النفس (تراجع على الأخص مسرحيته الثانية «سهرة الأمثال» 6(La Soire'e bes prouerbes . إلى ذلك، زين هذا الشاعر قصائده، وكاناته المسرحية النثرية ذات الأجواء الشاعرية، بصور ادبية لا تجيد رسمها إلا يد شرقية ملهمة

الازدواجية الفنية لديه تعني، بالنتيجة، زواجاً موفقاً بين حضارتين.

● ومن الزاوية الانسانية، أي من زاوية الانتماء الى الأدب الانساني، يستطيع كل أدب، برأينا، أن ينضم الى القافلة العالمية سواء أكان متحدراً من أعالي الأرياف، أم صاعدا من قلب الصخب الحضاري، أم هائماً في الصحارى المشمسة وسواء أكان مكتوباً بالعربية أم بالفرنسية أم بغيرهما. كل ذلك على ان يكون أليف الابداع والصفة الانسانية، كما هي الحال لدى شحاده، لا تنتزع من الأدب هويته الأصلية

■

ولكن، ما هي هذه الهوية الأصلية؟ لقد قلنا إنَّ الجواب شائك، وفصلنا الدلالة عليه عبر تفصيل أركانه، وتركنا الباب مفتوحا لمناقشة موضوع يظل باستمرار مثارا للجدل، ورأينا، طالما أنَّ الزوايا الخمس لم تأت حاسمة، أن يكون حكمنا الأخير عن طريق التشبيه لا عن طريق التنظير، مختتمين بمعادلة سبق أن أثبتناها (مجلّة الحوادث، المصدر ذاته): «إذا زرعت سنديانة لبنانية على ضفة نهر فرنسي، فلن تتماثل مع شجرة «الشارم» أو السنديانة الفرنسية، بل سيغذيها حتماً ماء ذلك النهر وستلفحها رياح تلك الأرض. وكذلك إذا جعلت النخيل العربي ينبت في الديار الأمريكية فلن يتماثل مع «الداميا» أو النخيل الأمريكي، بل لا بد من أنه سيتشبع من خصائص الصحراء في تلك الديار». □

حكمنا الأخير على شحاده عن طريق التشبيه لا عن طريق التنظير



نشرت «الناقد» في عددها السابق الجزء الأول من هذه الدراسة، وتنشر الآن الجزء الثاني والأخير.

صدمة الحجارة

دراسة في قصائد الانتفاضة

عبد العزيز المقالح

عبد العزيز المقالح، شاعر وناقد من اليمن، رئيس جامعة صنعاء. له عدد من المجموعات الشعرية والكتب النقدية. «الناقد» تنشر دراسته هذه في جزئين.

■ كان الشاعر الكبير سليمان العيسى يتحدث في لقاء ضم عدداً من الشعراء والمهتمين بالأدب عن قصائد ثورة الحجارة وعن تجربته هو في كتابة القصيدة النضالية ومنها قصيدة «نشيد الحجارة» كواحدة من أولى القصائد التي تناولت الحدث العظيم في أيامه الأولى. ومما تبقى في الذاكرة من حديث الشاعر الكبير قوله: «عندما اشتعلت الأرض أو عندما أشعلوها تمنيت من صميم قلبي أن أعود الى طفولتي وأحمل مقلاعي وأرمي معهم حجرا. والحجر الذي أرميه بمقلاعي يظل عندي أهم وأروع من أي قصيدة كتبتها أو يمكن أن اكتبها في حياتي». ومما قاله لي في صدد الحديث عن تجربته الشعرية: «لست شاعراً ولكني حامل هم عربي، والشعر والهم شيء واحد. حدان لسيف واحد. شاعر يبحث عن أمة عربية رائعة منكوبة وهو همّ يستحق أن يبحث عنه الشاعر وأن يهب شعره له»

ولأن الكلمات كانت طالعة من قلب الشاعر الكبير فقد أدرك الجميع - وأقصد بهم جميع الذين حضروا الحديث - صدق ما ذهب اليه، وأدركوا أن إيمانه العميق بالقضية العربية قد أغنى حسه وأرهف مشاعره وجعله يربط التجربة الشخصية بالتجربة الشعرية مؤكداً بتواضع شديد البراءة ان القصيدة العربية عنده وعند زملائه من الشعراء الكبار أصحاب القضية ليست سوى نوع من تجسيد الفعل أو استدعائه. وفي التحليل الأخير فانه بقدر حجم معاناة التجربة الفعلية يكون حجم ونوع التجربة الشعرية، وهذا ما يختزله المقطع الأول من نشيد الحجارة

باسم التراب وباسمهم،
يتشقق الغضب المقدس،
عن حريق أو عباره
باسم التراب.. وباسمهم
يستلهم الكلم الذي اعطوه معناه
استعاره
باسم التراب.. وباسمهم.
تمي.. وتفتتح القصائد.
كيما تعانقها الحراره

الفعل اذن، هو الذي يصنع حرارة القصائد، وهو نفسه الذي يصنع العباره. ومن دون الفعل المشتعل لا يكون هب ولا تكون عباره، والكلمات نفسها تكون باردة ومطفأة اذا لم تعانقها حرارة الفعل. هكذا يرسم المقطع السابق صورة العلاقة بين التجربتين الفعلية والشعرية. وهي حصيلة تفاعل الشاعر بالواقع داخل منطقة الشعر ومنطقة الشعر ليست بحال من الأحوال منطقة البلاغة أو التعبير المعرفي، وإنما هي منطقة ذلك الألق المتوهج من التركيب العميق والذي لا يتأتى إلا للموهوبين والمبدعين، ويلاحظ هنا - في قصيدة سليمان العيسى، كما في قصائد غيره من شعراء العطاء القومي والرؤيا النضالية - ان شاعر القضية - لا سيما القضية الساخنة - لا تستهويه اللعبة اللغوية، لأنها تفقد المفردة حرارتها وطاقتها ◁

سليمان العيسى لا تستهويه اللعبة اللغوية فالكلمة سلاح يدافع عن وجود مهدد

الموحية، وربما أعان على توكيد هذه الحقيقة ما يعترف به الشاعر نفسه في جزء من الحديث الذي سبقت الاشارة اليه. وهو أن «الكلمة سلاح يدافع به الشاعر عن نفسه وعن همومه وعن وجوده المهدد. وحينما تكون الكلمة سلاحاً مباشراً فان نجاحها يتحدد في قدرتها على التسديد ومواجهة الخصم وهذا يحميها من اهدار قيمها النضالية ـ في كثير من الأحيان ـ الى الرصد الخارجي وتجاوز ما هو أعمق في التجربة كاستبطان التجربة والتقاط الرعشات المحملة بالشعر

واذا كان لنا ان نعتبر المقطع السابق من قصيدة سليمان العيسى ـ وهو المقطع الأول من قصيدته عن أطفال الحجارة ـ مقدمة أو تمهيداً لتوضيح مهمة القصيدة النضالية حيث ينبغي ان يتوازى فيها الحلم والواقع، فان مضمون هذه المقدمة أو التمهيد يتطابق عند قراءة كل قصائد ثورة الحجارة سواء تلك التي تناولناها في القسمين السابقين من هذه القراءة أو تلك التي نحاول الاقتراب منها في هذا القسم وفي مقدمتها قصيدة سليمان العيسى التي أبان فيها ـ على حد تعبير النقاد القدماء ـ عن مكنونات نفسه وعواطفه ازاء ما يحدث في فلسطين المحتلة وما يتحلق في الأحشاء المظلومة من بوادر ثورة شعبية لا طاقة للمحتلين في وضع حد لاحتمالاتها، وقد قلت بوادر ثورة شعبية لأن القصيدة قيلت في الأسابيع الأولى وربما الأيام الأولى من بداية الثورة. وقد أحسن قادة الثورة الفلسطينية في قيادتها عندما بدأوها هادئة ثم تصاعدت حتى صارت هادرة تتحدى أخطر قوة قمع وقهر في العالم، وبوادرها الأولى تشبه بوادر وارهاصات كثير من الثورات الشعبية العظيمة، وقد بدأ الفعل الشعري معها متوازياً في انفعالاته وغضبه مع انفعالاتها وغضبها ومن هذا المنطلق نصاً يمكن استشفاف بعاد لموقف الحربجي المتعاطف مع الطفولة في وجه وحشية لا تحد

يا أيها الجنرال يا من يمتطي دبابة
ويجيء يحصدهم
لماذا الذعر؟
اطفال الخيام النائمون على الطوى
منذ اغتصبت طعامهم وترابهم
لا يملكون سوى الحجارة
يا راكب الهدارة الصفراء
نخلتنا القديمة لم تزل تنمو، وترسل طلعها،
وصغارنا العاشق..
ومات جدودهم في ظلها
لا يملكون سوى الحجارة.
ما زلت تسحقهم، وتحصدهم رصاصك،
أيها السفاح!
ثم يفجرون الأرض حولك فجأة
ويطير لبك منهم
لم أنت مرتعد الفرائص منهم؟
ترغي وتزبد حانقاً
لا يحملون سوى الحجارة

أجل وأعذب ما في هذا المقطع الهادر تلك الاشارة البديعة الى النخلة وما تمثله في الأرض العربية ـ ومنها فلسطين ـ من رمز يتلاحم في كينونته مع معنى الاستمرار والعطاء ومواجهة اعاصير العصور. انها الانسان الذي يتشبث بأرضه ويتغلغل في الأعماق ويقف في وجه الدبابة دفاعاً عن سيادة الوطن وكرامة أهله. وهي التاريخ الذي ينهض من بين التراب حاملا الظل والعداء

وكما يمتد الرمز بالنخلة الى الانسان فانه يمتد كذلك الى الأرض هذه الأم الخالقة الولود والتي ينتظرها ـ كما يقول الشاعر ـ زلزال القيامة العربية الجديد والكفيل بثأرها وانتشالها من مرقدها:

يا أرض يا زلزالنا الآتي
أغاني العاشقين قيامه،
وزماننا العربي
قالوا: عار قالوا: مات
قالوا: هربوه غربوه
ونفخة في الصور
انظره يدمدم
نافضا عنه غباره
وأضم أطفالي.. الى وتري
والتمس البقايا من نشيد الحجر
أهديها اليهم
ارسم الأفق العظيم على الدخان
أقول للشعراء:
هذا عصر ملحمة الحجارة

ويصعب على الناقد أن يقطع حديثه عن قصيدة سليمان العيسى قبل ان يشير الى الصوت الغنائي المتفائل في العنوان (نشيد الحجارة)، فاختيار كلمة النشيد لم يكن اختياراً اعتباطياً أو عشوائياً وانما هو اختيار قصدي له دلالته التي لا تحتاج الى تفسير فالغنائية ـ والغنائية العالية أحياناً ـ هي الجو أو الاطار الغالب الذي أحاط بقصائد ثورة الحجارة. ليس غريباً أن يحدث ذلك فالغناء هو رد الفعل التلقائي للأبعاد الدلالية التي بشرت بها الثورة الشعبية منذ أيامها الأولى بعد عشرين عاماً من النواح الصارخ والمعتم على الحدود. إنه بمثابة زغاريد الولادة الجديدة كما أن تكرار كلمة «حجر» أو «حجارة» في معظم القصائد إن لم يكن فيها كلها وجعلها قافية موقعة ومنغمة ضرب من استحضار الفعل والتغني باستعادة تحقيقه

وليست مصادفة ان تكون القصائد التي قيلت في هذه المناسبة غنائية عالية الايقاع وذلك لأن الزغاريد تعبير عن الفرح فضلاً عن أن الغنائية قد تكون اللغة الواضحة في الدلالة على سرعة التقاط الحدث والتعبير عنه قبل أن تكتمل صورته وتتحدد ملامحه. وربما كانت قصيدة «الحجر» لممدوح عدوان أكثر قصائد الحجارة تمثلا لهذا المعنى.

هذا زمان من حجر
الظل وسط الصيف مات من الضجر
والسيف وسط الحرب مات من الضجر
والماء في الأنهار قد أضحى حجر
هذا زمان من حجر
ان شئت أن تحيا عزيزاً
كن حجر
واحمل حجر
واضرب حجر

لقد تكررت كلمة «حجر» في هذا المقطع الذي يتألف من تسعة أسطر ست مرات، كما توالت قافية الراء الساكنة ثماني مرات وتغير موقع الكلمات من السلب الى الايجاب والعكس ففي الحالة الأولى:

هذا زمان من حجر
والماء في الأنهار قد أضحى حجر

وفي الحالة الثانية:

ان شئت ان تحيا عزيزاً
كن حجر
واحمل حجر
واضرب حجر

الحجر، في الحالة الاولى مفردة ميتة جامدة سقل مواتها وجمودها الى ما حولها من زمان ومكان وماء ونهر. والحجر في الحالة الثانية مفردة حية تتحرك فيها وتعيها عزة الانسان وكرامته. الحجر اذن، كالانسان يدخل منطقة الاسر فيفقد حضوره الانساني ويصبح جسداً بلا دور، ويخرج الى منطقة الحرية فيستعيد وجوده وحركته ويتأكد حضوره وفاعليته. وانطلاقاً من هذه المراوحة في الموقع والموقف تتعاقب في السياق كلمة «حجر» بوظيفتها الدلالية الرامية الى تشخيص الانفعالات والممارسات التي تكشف عنها المعاينة الوصفية للواقع على صعيد الحضور والغياب.

مطر تيبس في شتاء
للغيم جلد صار ينفر كالأبر
ورق تحجر في الشجر
والريح تخجل حين تأتي دونها مطر
وقد نسيت، مع الغيم، المطر
لتمر شفرتها على الأشجار، تسلخها
تهز جذوع نخل شاحب
وعلى رؤوس الناس ينهمر الحجر
حجر على حجر

كل الدلالات والايحاءات في هذا المقطع توحي بالقحط، الحجر والمطر والغيم في حالة موات واحساس بالجفاف وفقدان الرجاء. ثم يتغير الأمر فجأة في المقطع الثاني ويأخذ الحجر دوراً آخر لا يقل قدرة على الاخصاب من المطر:

حجر من الصوان يحمل ناره سراً
يبوح بها لزند فتى تعبأ بالمراره
ولد خلا من أي هم في حساب الربح
أو قلق الخسارة
هل كان يلعب ذلك الولد
الذي رشق الحجارة؟!
أم تلك آيته
هنا خصم
هنا حجر
وبين اللهو والشعب الأبي
تسيل أنهار الجساره
وتهل أمطار الحجاره؟!

المفردة هنا في حالة تضاد مع نفسها، فهي حجر جامد في مكان، وهي مطر هاطل في مكان آخر. وكما احتشدت فيها دلالات الخصوبة والحياة في المقطع الأخير فقد احتشدت فيها دلالات القحط والجدب في المقطع الذي يسبقه حيث المطر اليبس والنخل الشاحب وحيث تنهمر الحجارة على رؤوس الناس. أما عندما أصبح الحجر في زند المقاتل الفلسطيني عبأه بالمرارة وأصبح الحجر نفسه يحمل ناره سراً ويشعل بها حريق الثورة، وهذه المستويات للدلالة المختلفة والانتقال بها من موقع الى آخر هي أهم ما أفصحت عنه قصيدة ممدوح عدوان، وهي الجهد اللغوي البارع الذي أنقذ البناء الفني للقصيدة من الوقوع في أسر المباشرة والايقاع الانفعالي.

لقد فتح الحجر أمام القصيدة أفقاً للرؤية الشاملة كما فتح الحجر أفقاً جديداً للثورة الفلسطينية الوليدة، واستطاع الشاعر من خلال قصيدة «حجر» ان يصل بنفاذ عميق الى خلق هذين المستويين الضديين في السياق اللغوي، وان كانت بعض المقاطع قد عانت من فقدان التوازن والتآلف.

لولا فتى يرمي حجر
هذا زمان من حجر
تتعلم الدرس الذي أعطى لنا
الولد الفلسطيني في زمن الحجر
ان القلوب تجف رحمتها وتصبح
من حجر
لم يبق شيء للخسارة كن حجر
لم يبق وجه لم يمرغ كن حجر
لم يبق ما نخشاه
كن في العرى أوضح من حجر
لم يبق شيء لم يبع
فاحمل حجر

ان التحول الدلالي في السياق الموقعي للمفردة «حجر» قد أعطى للنص ـ بالرغم من التكرار والتفصيل والاطالة ـ قدراً غير قليل من الجدلية الديناميكية المثيرة التي وصلت ذروتها مع نهاية القصيدة في هذا التناص التضميني بيت الشاعر الجاهلي تميم بن مقبل عن الفتى والحجر والذي تحور معناه هنا وتحول الى رؤية إيجابية دافعة:

لم يبق عندك من سلاح نافع فاحمل حجر
لم يبق صمت ساتر فاضرب حجر
واصرخ فان الصوت أصبح من حجر
لم يبق من دمع يريح
فله لو ان الفتى الباكي.. حجر.

• ٤ •

لا تزال الفجوة واسعة بين المشروع الابداعي والمشروع السياسي في القصيدة العربية المعاصرة. ولا تزال جدلية الحوار مع الموضوع أوسع من جدلية الحوار مع الاسلوب وحوار التعبير كما ... المعنية بالموضوع في منأى عن شكله هو القاعدة السائدة في التعامل مع الابداع في مختلف الفنون وقد قرأت منذ أيام مقالاً حول الصالحة من خلاله ان يقرأ عدداً من اللوحات الفنية بنفس اللغة السائدة في قراءة القصائد الشعرية، وأطلق على بعض تلك اللوحات نفس المقولات السطحية التي تصيب القصائد الجيدة وترميها بالغموض والتجريد. وكان مما جاء في ذلك المقال ان الفنان لم يكن يهتم بحياة الناس اليومية وانه نجح في مصادرة كل معنى مفهوم من فضاء اللوحة وانطلق الى آفاق التجريد المبهمة.

هكذا بجرة قلم واحدة أصبح الابداع الحقيقي متهماً مع ارتباطه العميق فنياً بأحداث عصره وعلاقة صاحبه العضوية بالحياة التي يستمد منها موضوعاته بطريقة مغايرة هي طريقة الابداعي الذي يحرث أرضه لأول مرة وليست طريقة الاتباعي الذي لا يستطيع السير خارج الخطوط والألوان المسروقة. وكما عجزنا عن ادراك العلاقة العميقة بين الموضوع والشكل في القصيدة، فقد عجزنا عن ادراك التناغم القائم بين اللون والخط. وعجزنا العربي هذا عن ادراك مفهوم العلاقات في الفنون التي تبدأ من العلاقة بين المبدع وفنه قبل ان تبدأ من العلاقة بين المبدع والمتلقي، هذا العجز هو الذي جعلنا لا ندرك طبيعة الابداع. وجعل المبدع الشاعر في بلادنا (العربية) يستخدم لغة على درجة عالية من السكون، لغة أكثر عادية وأكثر اجتراراً من لغة النشاط العادي اليومي التي يحاول الا تنقل الموضوع بحياد تام يفتقر الى الحرارة والقوة، والتي قد تمنحها لحظة التعبير في كثير من الأحيان قدراً من الحيوية والتفاعل حسب السياق والموقف والحالة النفسية.

وصرفاً لأي التباس قد يقع في مجال الاشارة الى العلاقة بين العمل الابداعي وقارئه فان المعادلة الابداعية نفسها تقتضي ان يكون العمل الأدبي أو الفني ابداعياً بما يمتلكه من عناصر اسلوبية وموضوعية متداخلة بحيث تكون العناصر الاسلوبية مساهمة في عنصر الموضوع والعكس. ◁

الحجر
لدى ممدوح عدوان
حجر جامد في مكان
ومطر هاطل
في مكان اخر

لولا الدور الطليعي المتقدم لبعض المبدعين الذين اكتشفوا نار الشعر الجديد لكان حظ العرب من التطور الشعري صفراً

حتى لا يكون أحدهما ملصقاً بالآخر أو بديلا عنه. ومن أهم منجزات النقد الأدبي الحديث هذا الفهم العميق لجدلية العلاقة بين الشكل والمضمون، وليس من قبيل المصادفة ان تنقسم القصائد كلها التي تناولت الثورة الشعبية في فلسطين الا القليل الى قسمين أو الى مستويين احدهما يتضخم فيه الاسلوب ويعلو صوت ما يسمى باللغة الشعرية لتكون بديلا عن معنى الثورة. وفي المستوى الثاني يغيب البناء الشعري وتتجه الكتابة الشعرية نحو النثرية المنظومة. ويكاد كل مستوى من هذه المستويات يتميز بموقفه الجاهر عن مستويات الشعر الحقيقي وتضيع احتمالات الابداع بين التنشيط اللغوي والتنشيط المفرق

واذا اصطلحنا على ان نفهم القصيدة من خلال شروطها القديمة والحديثة انها عملية ابداعية تنهض من خلال العلاقة الحميمة بين الحلم والحقيقة، بين الواقع والتشكيل المتخيل فان أكثر ما بين أيدينا من قصائد الانتفاضة لا يمثل هذا المصطلح ولا يستوعب هذه الشروط ولا يعيد تشكيل الواقع وتنظيمه أو يتغلغل في أعماقه ويتفاعل معه، ويتساوى في ذلك الشعر الذي يتجمد داخل هيكل الشعر التقليدي الميت أو ذلك الذي يرفض الشكل التقليدي ومن هنا فان العيب في هذه القصائد ليس ناتجاً ـ كما سبقت الاشارة في الاجزاء السابقة ـ عن أن الفترة الزمنية لم تكن كافية لرصدها أو استيعابها وحسب وانما لأن أصحابها ـ وفيهم شعراء مشهود لهم ـ لم يتمكنوا من التمييز بين ما هو جدير بالالتقاط والتحول مع غيره في علاقات شعرية مضيئة ومصطرمة من جهة وبين ما هو سطحي ونثري ومؤقت من جهة اخرى، فضلا عن الخلل الناتج عن تجاهل شروط التبادل والتفاعل بين الابداع والقدرة على التوصيل

ولعل من أكبر المزاعم التي ظل العرب يرددونها عبر تاريخهم القديم والحديث أنهم امة الابداع الشعري لا تضاهيهم في ذلك أمة من الأمم، وان انشدادهم الى المثل الأعلى المطلق للشعر قد جنى على بقية الفنون عندهم كالتصوير والمسرح. ووصل الأمر مع هذا الزعم الى حد تأويل المعاليات الحضارية العربية تأويلا شعريا وقد يكون نظم الشعر والعناية بتدوين المنظومات قد ساعد على ترويج هذا الزعم الا أن حظهم من الشعر الحقيقي فيما مضى لا يزيد، إن لم يقل عن حظ غيرهم. أما في العصر الحديث فان النظام القمعي المتعصب والدعوة الى المجتمع المنغلق عن حضارة الآخرين وآدابهم والتمسك بالنموذج التقليدي في صيغته اللغوية والبنائية والتوفر على عبادته كصنم، كل ذلك قد افقدهم صلتهم بالعالم المعاصر واغلق أعينهم ووجدانهم عن الصلة العميقة بالحاضر والمستقبل معاً. ولولا الدور الطليعي المتقدم الذي قام به بعض المبدعين الذين اكتشفوا نار الشعر الجديد لكان حظ العرب من التطور الشعري كحظهم تماماً من التطور الصناعي صفرا على الشمال.

وبين يدي الآن نصان من الشعر الأجنبي الذي قيل عن ثورة الحجارة، وهما يستطيعان ـ بالرغم من غربتهما اللغوية وبالرغم من تطابقهما مع مفهوم القدرة على التوصيل ـ أقول يستطيعان تقديم النموذج الفذ لعملية الخلق الفني وللعلاقة بين الابداعي والسياسي واجدني مضطراً الى الاستشهاد بالنص الأول ـ وهو لشاعر فيتنامي ـ كاملا حتى لا تحطم التجربة بيته، وعنوان النص (أعطوني حجارتكم وخذوا دمي) ويلاحظ منذ العنوان ان الضمائر البارزة في القصيدة تقوم بدور بارز في تأسيس التعاطف الوجداني المعمق.

أنتم تعطون روحي الحجارة
النار،
لون القمر عندما يغطي الحقول
أحمل جرحي من أجلكم أضعه في خزانتي العتيقة،
حقا، ان بندقيتي العتيقة
لم تعد تصلح
لكن روحي العتيقة
تصلح لتكون معكم

الريح تأتيني بأخباركم
أسألها
الطيور تأتيني بدموعكم
أمسح بدموعكم دموعي
ليس بيننا سوى الوقت،
وسوى آسيا
وسوى القلب
تحمله الأنهار الى غرفة في البحر
كتب عليها بكل اللغات. فلسطين!

كانت أمي تضع يدها على البرق
تقول لنا إننا نعيش مرتين
نموت مرة واحدة.
وكانت أمي الأرض.
هل حقاً أن لكم اخوة
اسمهم الحجارة
الحجارة
الحجارة
الحجارة
لقد فتحت أبواب الأرض
جثت الريح على ركبتيها
من أجلكم
نالت الغابة إن جسدها
يحترق
من أجلكم
وأقول أنا.
هل تصلح روحي العتيقة
لتكون معكم؟

كثير من الوقت قتل في تلك الضوضاء
إن الفلاحة العجوز تبيع حلاها
كما لو أنها تبيع أولادها
هل من يحمل هذا القلب اليكم..
طابع بريدي على هذا القلب. فلسطين!
الفلاحة العجوز تبيع حلاها
كما لو أنها تبيع أولادها
لكي تقول لكم
أساوري صنعت من حجارة
هل تريدون حجارة اضافية؟
تملكون الكثير
تغيرون النهر
تعيدون للريح قميصها الفلسطيني
تكتبون في الوقت، للوقت
هل وصلت فلسطين اليكم؟
رائحة الجبال في حجارتكم

أعطوني حجارتكم
وخذوا دمي
ان روحي العتيقة تصلح للحجارة،
للحجارة
للحجارة

لا نستطيع مع هذا النص ان نتحدث عن شيء اسمه اللغة الشعرية لأنه يأتي الينا من خارج لغته وعبر لغة صحفية استطاعت ان تضعنا في مناخ المعنى أكثر من أي شيء آخر شأن كثير من الترجمات التي تحاول بشكل تقريبي الاهتمام بالمعاني على حساب كل شيء في النص الشعري. وبالرغم من كل هذه الملاحظات والتحفظات على الترجمة فإن الغوص التلقائي في هذا النص المترجم يكشف لنا الى جانب الموضوع الذي تم احتواؤه جدلياً بعض أبعاده الأخرى منها على سبيل المثال لا الحصر شمولية الرؤية، وجماليات الصور الشعرية، وجودة البناء ودقة التركيب في جسد القصيدة وتطور نموها، ولا يتسع المجال هنا للحديث عن هذه الأبعاد كلها ولا عن بعضها، وسوف أكتفي باشارتين فقط احداهما في الشكل والاخرى في الصورة

تتألف القصيدة كما هو واضح من خمسة مقاطع تختلف فيما بينها في الطول وفي عدد الكلمات أو المساحة التي تأخذها السطور لكن هذا التعدد المقطعي لا يكسر العضوية البنائية، ولا يهدد تلقائية التداخل بين المقاطع، وكلما أوغلنا في النص احسسنا بالفكرة تمسك خيوط تناميها لتصل في النهاية عبر تلقائية كاشفة حيناً وكامنة حيناً آخر وعبر المتناقضات والتوافقات الى تكوين شعري يمتلك سمة العائق البسيط.

أما عن الصورة الشعرية فان القصيدة بكاملها تقوم على التداخل والتناغم بين الصور، وهي صور تتناسل في زمن الثورة الفلسطينية وتتداخل مع أفعالها، وليس بينها صورة وصفية واحدة، وبعض هذه الصور تمتد حتى لتكاد تتسع للمقطع بأكمله:

ليس بيننا سوى الوقت
وسوى آسيا
وسوى القلب
تحمله الأنهار الى غرفة في البحر
كتب عليها بكل اللغات: فلسطين!

الصورة الممتدة هنا لا تندمج في الموضوع وحسب وانما تصنعه وكذلك بقية الصور الشعرية في القصيدة ومنها تلك الصورة التي ترسم ملامح الفلاحة العجوز التي تبيع أساورها لكي تمد المناضلين في فلسطين بأحجار اضافية. أما الصورة الكامنة في:

تغيرون النهر
تعيدون للريح قميصها الفلسطيني

فواحدة من الصور المتحركة في مناخ الاسطورة والرمز، وهي في سياقها التاريخي المعانق للفعل من ابدع ما رسمته ريشة شاعر حتى الآن لا بما تكتشفه من عناصر العلاقة بين الزمن والانسان وحسب وانما بما يتشكل عنها من حضور فاعل.

وانطلاقاً من هذا التحليل الموجز لقصيدة الشاعر الفيتنامي (هيووان) وبما تتركه القصيدة نفسها من ايحاءات جوهرية لا توفرها مثل هذه القراءة السريعة، يستطيع القارىء ان يمسك بخيط الشعر الحقيقي وان يقارن بين قصائدهم وقصائدنا، بين الرؤية الابداعية من الأعماق والرؤية من السطح، بين كتابة الشعر والرغبة في كتابة الشعر، بين الارتباط بالواقع والاندماج في تفاصيل أشيائه، وبين الحديث عنه من الخارج، ولا ريب ان اشارة الشاعر الفيتنامي الى بندقيته العتيقة التي لم تعد تصلح للقتال في فلسطين هي اشارة واقعية عظيمة الدلالة شعرياً وهي تختزل تجربة الشاعر في حرب التحرير حيث تعلم ان لا يكتب الشعر في الخنادق ومن وراء المكاتب. وهو يذكرني بالشعراء العرب وفي مقدمتهم شعراء فلسطين ـ عندما كانوا يكتبون قصائدهم في الاردن قبل أيلول الأسود وفي بيروت قبل الخروج وكيف كانت تمتلك هذا التداخل العضوي بين الحياة والشعر، ولم تكن قد انزلقت الى هذا المستوى من التعبير المترف

وفي سياق هذه المعادلة بين الشعر والواقع يأتي النص الشعري الآخر، وهو للشاعر الانغولي (فيريا تودي باولين) وهذا النص كسابقه من حيث الغنى بالخيال والرمزية. وكما تركزت الفكرة الشعرية في المقطع الأول من قصيدة الشاعر الفيتنامي على الاشارة الذكية اللماحة الى البندقية العتيقة كناية عن مرحلة نضال الثورة الفيتنامية، فان الفكرة الشعرية في المقطع الأول من قصيدة الشاعر الانغولي تتركز أيضاً على نقطة في تاريخ انغولا في مرحلة التحريض والزحف على (لواندا) وكأنما الشاعران كلاهما يستثيران بذاكرة الزمن القريب قبل الدخول الى الزمن الفلسطيني، زمن الطفل والحجر.

قبل أن ندخل ابواب «لواندا»
كنا نصهل كالجياد الجائعة في المقاطعات
القصية
وكانت سيول الدم تجر معها كل انجازتنا
كنا نبدأ دائماً من جديد.
هكذا كنا نحس
كان الزمن عنيداً وشرساً
والمدن المتبرجات تسلم مفاتيحها للغزاة
قبل ان ندخل ابواب «لواندا»
كانت الدروب ملغومة
والموت خلف الأشجار
كانت ظلال الفحمة تسند رأسها على
فوهات بنادقنا
وكان اليأس يقتل النسغ في الجذور

الدلالة المركزية أو الجوهرية في هذا المدخل تبدأ من سنوات ما قبل النصر الذي يرمز له الشاعر بدخول مدينة «لواندا». واختيار الشاعر لذلك الزمن العنيد الشرس يقيم بينه وبين الزمن الفلسطيني جسوراً من التفاؤل بالانتصار على المعاناة المفعمة بالفجيعة واليأس. ويلاحظ ـ في المقطع السابق ـ انه بالرغم من الترابط المنطقي الذي يتحكم في نظام المعنى فان التآلف بين الأشياء يبدو على جانب كبير من الاعتباطية الرامية الى جعل اللغة أكثر قدرة على التوغل في الشعرية والجدل مع الطبيعة

يا صديقي الفلسطيني
ها أنتم الآن تحتلون المدن
وترفعون راياتكم عليها
بسلاح لم يخطر على بال أحد
بل لم يفكر به أحد
قل لي يا صديقي الفلسطيني
كيف طورتم هذا السلاح
ليقف في وجه الرشاشات الاميركية المتطورة
والدبابات الامبريالية، والطائرات التي تملأ
الجو كالذباب
بل كيف استطاع هذا الحجر
أن يقف وجهاً لوجه مع القنبلة الذرية التي تجلس
مرتاحة في صحراء بلادكم □

قراءة الشعر الأجنبي
عن ثورة الحجارة
تكشف الفارق
بين كتابة الشعر
والرغبة في كتابة الشعر

قداسات

كمال ابو ديب

١ ◄

وجه أميّة متسربلاً بأساه الشفيف
في مساءٍ بعيدٍ لا تضيئه سوى شمعتين
تسأل السماء النائية،
وغسق متوهّج يلفّ حواشيها الأرجوانيّة،
عن وجه أبٍ غائبْ.

إنها تحتاجه الليلة اكثر من سنيّ الطفولة كلها
ترى، ما الذي كان سيقوله لها
وهي تخبره عن هذه اللهفة الموجعه
ونصل الرغبة الساخن
الذي يرعف في جسدها كيمامات بيضاء
تخفق في فضاءٍ مغلق؟
لقد ألفتْ نأيه كلّ هذا الزمن الرماديّ
الذي يكفّن البيت، والحديقة،
ونوافذ غرفة نومها الباهته،
والطريق المؤدّي الى حواقي التلال.
صار للحجارة، والصباح، والعودة من المدرسة،
والأحاديث المسائية المتقطعة
طعم غيابه؛ نكهة فضاءٍ رماديٍّ شاسع
لا تتوهّج فيه عيناه، صوته،
شعره المتموج الطويل،
وقامته العاليه

صار للأصوات التي تسأل عنه،
بين آن وآن، وعلى مسافات متباعدة،
لونها الخفيض المضطرب
مثل موجة صغيرة تضرب حافّة الجدول.
وصار لاسمه
ألق معتم يتكوّر حول الشفاه
ويومض منخطفا في الأحداق
التي تغضي وترتفع مثل أجفافٍ خائفه.
وصارت تعرف تماما
انّ السيّدُ الطاغية
والزبانية الذين قذفوا به الى غبار المنافي
ينشرون شباكهم الخفيّه
حول كلّ شيء
على كلمة عنه تسقط في شراكهم السوداء.

لقد ألفت كلَّ شيء.
غير أنّ شيئاً واحداً يزلزل قلبها الصغير
هذا المساء
والغسق الارجوانيّ
يتسلّقُ حواشي السماء
متشبثاً بالجبال
منحدراً نحو الوادي
مثل شباكٍ متقطعةٍ هائله.

ما الذي كان يقوله لها
لو كان هنا وأخبرته؟

إنها نبضات حادة تمرق كالرمح
بين جانب الصدر والصدر
نار ربيعيّةٌ
تخترق الضلوع
ليلةً بعد ليله
وهي تحدّق الى السقف،
الى النوافذ المعتمه
عاجزة عن النوم
لا تعرف ما تفعل في الصباح
حين تعرّيها عينا أمجد
ولمساته السريعة الغائرهْ

◆
كمال أبو ديب:
شاعر وناقد من سورية، وأحد رؤساء تحرير مجلة «مواقف».

عند سور المدرسه.
فتترك جسدها البكر
زنبقةً صغيره
تتقصّف في رياح الصباح
وموجةً لاهبةً
تكسرُ شواطئها الحانيه
مندفعةً
الى غير ما وجهة
والى غير ما قرار.

► ٢

رادةُ الفجر.
يكاد أن يفلت
من شباك الليل المتشبّثة الأخيرة
آتيا بألقه الخفيّ
من وراء الجبل.

الخطوط المتنافرة المتعرّجه
للقمم الفارعه
بأنفاسها الحادثة القصيّه
تتشكّل عند المنحدر الغربيّ
في هيئة جسدٍ نائم
يمسُّ عريه ضوء خفيف
فيتنهد تنهداً رقيقاً
ويكاد يتقلّب قليلاً،
ثم يسجو.

المآذن العشر
بقاماتها المتباينة الداكنه
تنبجس من ظلام المدينة الغافيه
وحوافي الأشجار
تتمايل تمايلاً خفيفاً
على حافة الأفق
كأنها ترتعش أجسادها الغامضه
وأنفاس الفجر الرقيق
تتغلغل بنعومه
في مسامّها المتفتحة للشهوه
الآتية
من رمال متوقدة
في كهف بعيد بعيد.

► ٣

وجه أمّه.
التجاعيد التي تؤرّخ عالماً مضى
وعالماً سيأتي.
عيناها المليئتان نوماً
تنفتحان قبل أن تدقّ
ساعة الكنيسه
دقّتها الرابعه
وتتجهان، نصف مغمضتين،
الى المطبخ.
إنها تتلفع بالغطاء الصوفيّ
الذي جاءها به ذات يوم
من بلاده النائيه
سوف تعدُّ القهوة كما فعلت كلّ فجر،
في هذه السنوات السبعين الطوال
وتبدأ باعداد طعام الصباح الخفيف
ثم توقظ أباه
ليتناول حبّتي الدواء الصباحيتين
وقهوته الخفيفة المعتاده.

لكنّها،
قبل كلّ شيء،
تفتح باب الشرفه
وتخطو الى ليونة الضوء المبهم
وعيناها عالقتان بحافّة الأفق الشرقيّ
تتمتم كلمات لا يسمعها أحد
وهي تخفض رأسها المغطّى بمنديلها الأبيض
ثم ترسم علامة الصليب
ثلاثاً
فوق صدرها،
وتبارك الفجر، والبيت،
والعائلة
والأبناء الغائبين،
وجميع البشر.
تباركه هو أيضاً.

وتدخل
لتبدأ كتابة تاريخ آخر
ليوم آخر.

► ٤

رهام
تطلع من هدوء الصباح
موجةً عارمه
تجتاح صمت البيت،
والجدران التي لم تستفق بعد
والنباتات التي
تدفن رؤوسها في أقصى الزوايا.

توقظ قطتها البيضاء
المتكوّمة فوق الأريكة الوثيره
لتبدءآ معاً
متعة يوم جديد.
تدير مفتاح المسجّلة الأنيقه
فتنفجر موسيقى صاخبه
ويندفع جسدها الصغير،
بثوب نومها الليلكيّ الفضفاض،
لجةً من التمعّج والتكسُّر
والتثني
يكتسح القطّة التي
يفاجئها الصباح
بصخبه المعتاد.
إنّه يوم آخر
من أسبوع جميل
لن تذهب فيه الى المدرسه.
كلُّ شيء، اذن، عظيم
وستفكر بكتابة رسالة قصيره
لـ بابا البعيد
الذي أخذوه دون وداع
منذ زمن لم تعد تحصيه.

► ٥

وجهه المشعّث الناعس
منكبّاً على أوراقه الرماديّه
بما يشبه الرغبة في الانتقام
يكتب عنهنّ وعن الفجر.

أهي رعشة الدمع
تلك التي توقف يده المتحركة بأناة؟
تقطع فيض الكلام
عند آخر الصفحة الثانية؟ □



حفنة وسخ

خالـــد القشـــطيني

■ لمـا وقـد انتهى مؤتمر التضامن العربي، واستمعت الى كل ما قدم فيه من اوراق ودراسات وبحوث، عقد عدت الى الفندق وقلت لنفسي: حل الآن وقت العمل الجدي، فأخرجت القائمة الطويلة من شنطتي ورحت اراجعها

- قنينتان عرق زحلة
- علبة بقلاوة عمل محلات الزهور
- كيلو زعتر من ابو رشدي
- حفنة تراب للاستاذ علاء

وتوقفت عن القراءة هنا عند «حفنة التراب» كأي معكر وطني عبر بأحد طريقه الى مؤتمر وطني كبير في احدى العواصم العربية، يبدأ مشواره بسؤال اهله واحبائه واصدقائه عن حاجتهم من هناك قبل سفره اليه. وكم من دهشة طريفة تنتاب الانسان عندما يسمع بالاشياء التي يتوحم بها المواطن المغترب بعد سنين من التشرد. كان هناك نعيم عبد الحق، شيوعي في السبعينات حسب قوله وفي الثمانينات حسب قول زوجته، طلب مني يوما ان آتيه بشنطة مطهرجي لتذكره بيوم طهوره. وكان هناك الاستاذ فاضل سعيد، الملحق الثقافي الذي طلب من اهله ان يبعثوا اليه بشهادة الدراسة المتوسطة ليعلقها في غرفته ويثبت لزملائه بأنه من حملة الشهادات

وفي هذه السفرة بالذات رحت أدون مثل هذه الطلبات من زملائي: زجاجة عرق للدكتور حسني. مثلها للحاج عبد المنعم. بقلاوة وكنافة تتوحم بها ام قاسم... كلها طلبات معقولة وحكيمة ايضا، فعن قريب، ربما لن يستطيع أحد ان يأتيهم ببقلاوة من الشام، ولا عرق من بيروت ولا تمر من البصرة ولا أي شيء من أي بلد عربي

غير ان عبد المقصود جابهني بهذا الطلب العجيب. وعبد المقصود صديق عرفته وتوثقت صداقتنا منذ أن ضربته وكسرت اسنانه، وضربني وشق اذني عندما اختلفنا بشأن المدة التي سيستغرقها عبد الناصر للوصول الى تل ابيب. قال عبد المقصود إنه لن يحتاج الى اكثر من أسبوع في حين كنت أنا متشائما كعادتي فقلت بل سيحتاج الى ثلاثة اسابيع. وجرّ ذلك الجدال الى خصام وعراك، وضربني وضربته، ولم نفك عن بعضنا البعض حتى تدخل الاستاذ ليفي كوهين وصالحنا.

«ـ حبيبي عبد المقصود، أنا رايح لبلادك. عندهم مؤتمر عن التضامن العربي قول ايش تريد اجيب لك؟ ما في حاجة تحلم بيها؟ بس قول وانا بخدمتك»

ونظر الي عبد المقصود وأرسل زفرة طويلة. «ما بقت حاجة ببلادنا تسوى الشيل والحط يا خويي. شكـراً على كل حال». ولكنني أصررت على الخدمة. لا بد ان يكون هناك شيء. زيت، زعتر، زيتون؟ ولكن صاحبي ظل يهز رأسه بالنفي، ثم فتح عينيه وخاطبني: «ايوه فيه حفنة تراب حفنة من تربة بلادنا. اختارها لي كويس. اريد بس اشمها واحطها برجاجة قدامي. وبعدين اريدهم يدفنوها معي هنا في ارض الغربة».

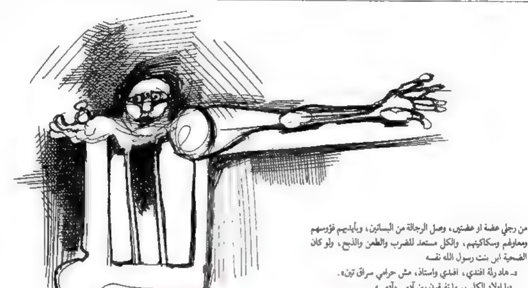
«ـ غالي وطلب رخيص»

«ـ لا ما تقولش هالكلام! استغفر ربك! تربة بلادنا مش رخيصة. الوف الاشراف مدفونين جوه فيها الوف الشرفاء سقيوها بدمهم احنا الرخيصين».

ترددت الكلمات ثانية في مسامعي وأنا أراجع قائمة الطلبات وقد اقتربت سفرة العودة وفجأة تحولت حفنة التراب في نفسي الى معضلة ذهنية من الوف الأميال ومئات الوديان والجبال، احترت أين اجد تربة الوطن؟ أهي هنا في حديقة هذا الفندق حيث تنبطح السائحات الاوروبيات، وتصب المترفون موائدهم ينقلون انظارهم من أرجل الفراخ المشوي امامهم الى ارجل الشقراوات الحسان؟ كلا، مش هنا. وخرجت اطوف في البلد. أهي هنا في هذه الازقة التي يتبول فيها الاولاد ويتقيأ السكارى؟ لا مش هنا. ومشيت وبيدي كيس البلاستيك ابحث عن تراب الوطن. وكان من الطبيعي ان تقودني قدماي في الاخير الى المقبرة. كل الطرق في مدننا تقودك في الأخير الى المقبرة. تستقبلك عند الدخول وتودعك عند الخروج، وتذكرك بأن من ماتوا اكثر عددا ممن بقوا، وان ما عانيته من ازدحام الشارع في طريقك اليها يهون بكثير مما ستجده من ازدحام مقامك فيها.

ولم يحمل ي معرة في العالم مسرة وارتياحاً لأحد كما حملته هذه المقبرة لي. من تراب خلقنا والى تراب نعود. ولا بد ان أجد حفنة لصديقي عبد المقصود من بين كل هذه العملية البايوكيماوية الابدية. حفنة تراب طاهرة من ارض طاهرة من جانب قبر طاهر حملتها في يدي، وهممت بوضعها في الكيس، ولكن الانقباض عاد الى نفسي. أهذا كل ما استطيع حمله من عالمنا العربي الى صديق عزيز لي في لندن؟ أديم المقابر ورفات الموتى؟ ورحت اتأمل في قبضة التراب. ممن يا ترى؟ من فتات شهيد منسي؟ ام من بغي قتلت غسلا للعار؟ ام من استاذ من السوربون اكمل دراسته بفلوسها ومات من التسمم بالكحول؟ شعرت بقشعريرة، فرميت الحفنة من يدي وخرجت اعدو كمن بعثه الله من عالم الاموات وراح يجري ليلحق بتركته قبل تقسيمها

بعد بضع دقائق من السير تجاوزت حدود المدينة وتركت كل معالم حياتها ورائي. وانت تدرك ان حياة المدينة العربية قد انتهت عندما تنتهي من مقبرتها، فتجد الفقراء امامك ولكنني واظبت على السير بروحية من انتسب الى الصمود والنضال قبل يومين. وسرعان ما وجدت نفسي بين بساتين عامرة بالتين والزيتون. هذه بدون شك اطيب تربة وورد ها ذكر في القرآن الكريم. فأخرجت كيسي وهممت باغتراف حفنة من تلك التربة الزراعية العريقة في التاريخ، ولكنني ما ان مسست الأرض الا وزلزلت من تحتي بعواء ونباح من نصف دزينة من الكلاب المتوحشة التي هاجمتني من كل النواحي بضراوة أعادت الى ذاكرتي صفحات رقيقة من ذكريات زنازين المخابرات. أعوذ بالله! أنا بجاهكم يا اخواتي. احتشموا احسن عيب انا كمان عربي منكم والنبي، ما تفهموش؟ وبعد ان مزقوا سروالي ونهشوا



من رجلي عضة او عضتين، وصل الرجالة من البساتين، وبأيديهم فؤوسهم ومعاولهم وسكاكينهم، والكل مستعد للضرب والطعن والذبح، ولو كان الضحية ابن بنت رسول الله نفسه

«ـ هاد رلة افندي، افندي واستاذ، مش حرامي سراق تبن».

ـ «يا اولاد الكلب، ما تفرقون بين آدمي وآدمي»

قال الآخر وهو يبعد الكلاب اولاد الكلاب عني. وقال الثالث «استاذ ما تواخذ ها الكلاب، سامحهم على قد عقلهم ما عرفوك وانت غريب هنا»

وعلى قد عقلهم، انهال عليهم بالضرب بيا بكفي، قبل ان يعود الى مخاطبتي: «وايش هاد اللي في ايدك يا استاذ؟».

وأجبته بانتضاب وانا امسح على عضات رجلي: «حفنة تراب والله شوية احتجت تراب نظيف يا اخوان وما حسبت الكلاب ما ترصاش»

وتعالى اللغط بين الحاضرين بلهجتهم الفلاحية التي لا تقوى بالاستاذ الدكتور على فهم الكثير منها. ولكن الخوف تملكني سريعا بعد أن سمعت كلمة «نفط» تتكرر على السنتهم بانفعال واضح. هل يتشاورون على حرقي حيا أو ميتاً؟ هذه نهاية لم افكر في احتمالاتها. ففي هذه الديار من الشرق الاوسط، إما ان يموت الانسان الفيا من التخمة او الجوع، او عموديا من التعليق من سقوف سراديب الأمن الموت في كرة من النار شيء لم يخطر ببالي ولا حتى عند قراءتي لدواوين الشعر الحديث ولهذا انفرجت اساريري وجهي حالما انهى الفلاحون نقاشهم وخفوا بعزم ونشاط لملء كل جيوبي بالمزيد من التراب. بين شتى الصلوات والدعاء بالبركة والخير وساروا معي الى طرف المدينة ليودعوني بكل بشاشة وتفاؤل: «الله يكتب لك ويكتب لنا الخير وياك، دكتور». وأضاف الآخر: «عطايا الله كثيرة. انشاء الله يثبت ويحقق فيه نفط بهالديرة، ونساوي اهل الخليج، ها اللي شالوا خشومهم علينا»

وما ان حجب أول جدار الرؤية بيني وبين هؤلاء الكرام، حتى توقفت على حافة الرصيف لأفرغ جيوبي من محتوياتها في عاصفة من الغبار حيرت كل المارة، رجالاً ونساء. حفنة واحدة هي كل ما احتجت اليه، وكل ما ابقيته منه. وضعتها في الكيس الذي اعددته لها والمكتوب عليه «مأكولات العافية»

كانت كلمتين بريئتين، ولكن البراءة تثير دائماً أعصاب ضباط الأمن «شو يا استاذ في هاد الكيس»؟ بادرني ضابط امن المطار وهو يفتش حقائبي بعد ان يأس من تفتيش جمجمة رأسي. «شو هاد من أكل؟ تسمح نشوف» وتطوعت فورا لفتح الكيس قبل ان يطلب مني نزع سروالي

«شوية تراب يا حضرة الضابط حفنة تراب من بلدكم». واتخذت التراب على راحة يدي لأريه. جعد بوجهه جبهة واضحة وراح يستنشق الهواء بنفس عميق. «تراب؟ والا مخدرات تلفون بها العالمين»؟ ونادى زميله الضابط الآخر ليجرب على الشم ايضا؟ وهذا نادى ضابطا ثالثا وعقد الثلاثة في بينهم مجلس حرب ليقرروا استراتيجية الوضع وتكتيك الهجوم ولكنهم تمعوا في الأخير، والخيبة بادية على وجوههم بأنها ليست مخدرات مطلقا

«ـ وشو هاد التراب وشو تريد منو؟

«ـ لي صديق عزيز من بلادكم في لندن. يشعر بحنين كبير لبلاده ورجاني ان آخذ له حفنة من تراب الوطن حتى يبوسها ويعتز بيها. شاب وطني بمعنى الكلمة، وترك البلاد مش بيا لعهد، وانما بزمن العهد البائد»

«ـ اي عهد بائد؟ فيه كثير عهود بائدة عندنا. أي واحد منها؟»

«ـ صحيح كثير عهود بائدة. مش عارف لي منها. بس اعرف انه ترك ما بين نكسة ٤٨ ونكسة ٦٧»

ونظر الضابط في وجهي بنظرة الريبة نفسها التي اعتادتها عضلات وجهه، على ما يظهر، ولكنه أضاف اليها الآن عضلات الفم التي اعطته تعبيراً عميقاً بالاحتقار التام لشخصي: «شاب وطني تقول؟.. وعاوز حفنة من تراب الوطن؟ تسمع يا ابو هيفاء..». قال ثم وجه كلامه الى زميله الضابط الثاني: «شلة جواسيس وخونة، قاعدين في لندن بين النسوان والويسكي! يريدون حفنة من تراب الوطن». وبسورة من الغيرة الوطنية المفاجئة، ضرب على يدي فتساقط التراب منها على بلاط قاعة المغادرة. «شلة خونة وجواسيس! اتفضل امشي اخذ طيارتك». ووضع اشارة الصليب على شنطتي، فأغلقتها ساكتا ومضيت بكيس البلاستيك الفارغ من مأكولات العافية

«يا ولد يا حسي»، سمعته في طريقي الى الطائرة وهو ينادي احد الخدم، «يا ولد يا حسي، هات المكنسة وتعال نظف الارض من هالحفنة الوسخ». □

خالد القشطيني،
كاتب من العراق، اخر ما صدر له هو كتاب بعنوان «هموم مغترب»، صدر عن «رياض الريس للكتب والنشر» بلندن.

الصحافة العربية وأمانة الكاتب

ياســــر الفهــــد

■ ان التعاون بين الكتاب والمؤسسات الثقافية والصحفية يشكل احد الأعمدة الأساسية التي تعتمد عليها عملية نشر العلم والثقافة والمعرفة. وبالطبع كلما كان هذا التعاون أمينا وسليما، اصبحى مردوده أفضل، ونتائجه اكثر ثمرة، وللأسف، نعم اليوم في الساحة الصحفيه العربية، بعض الانتهاكات والتجاوزات التي تشوه أحيانا صورة هذا التعاون وتعرقل مسيرته الصحيحة. ولنأخذ بالتحديد العلاقة بين الكاتب والمجلة، والتي قد تتخذ شكلا قطريا محليا محدودا أو شكلا قوميا عربيا واسعا. وهذا الشكل الأخير هو موضع اهتمامنا وسبب القصد في هذا المقال

إن هناك اليوم حركة تعاون صحفي نشطة بين الكتاب والمجلات، ولا سيما المجلات ذات النهج العربي الكامل والمنتشرة في شتى البقاع العربية، والتي أضحت الآن من أبرز المنابر الواسعة التي يتبارى الكتاب على صفحاتها لعرض ومناقشة مختلف المشكلات التي يعاني منها العرب اينما كانوا. وهذه الحركة ذات مضامين قومية تكاد تطغى على مضامينها الثقافية. كما أنها تقوم بدور توحيدي يتجلى في المساعدة على تشييد البُنى الفكرية والروحية المشتركة بين المواطنين العرب. ومن الضروري تخليص هذه الحركة من الشوائب التي تعكر صفوها

وحتى تستقيم الأمور، فان من واجب الكاتب الذي يكتب لأية مجلة عربية، ألا يكتفي بتقديم إنتاج علمي قيم وجديد لها، بل عليه ان يقرن ذلك بالالتزام بقواعد الأخلاق والنزاهة وأمانة التعامل الصحفي كما يتعين على المجلة بدورها ان تطبق المقاييس السليمة والموضوعية في النشر، وأن تتعامل مع الكاتب الأصيل والأمين، بأصالة وأمانة. ولكن الأمور للأسف لا تسير دائما على هذا المنوال. فهناك بعض أدعياء الكتابة الذين يرتكبون أشكالا مختلفة من مخالفات النشر، بهدف الكسب السريع غير المشروع فيسيئون الى المجلات والثقافة والقراء. وربما يكون عدد هؤلاء في ارتفاع، نظرا لتزايد اغراءات النشر ولعدم وجود إجراءات عملية زاجرة لمعاقبة الانتهاكات، وكذلك لعدم قدرة محرري المجلات على الاحاطة بكل ما ينشر في مئات الصحف والمجلات العربية، وبالتالي كشف انتهاكات النشر. ومن جهة ثانية فان بعض المجلات لا تقدر عمل الكاتب، وما يبذله من جهد، فتقصر تجاهه من بعض النواحي. ولكن عدد هذه المجلات آخذ بالتقلص، لحسن الحظ، مما يجعل المشكلة الثانية أقل أهمية

أدعياء الكتابة ولصوص الأدب مسؤولون عن مخالفات النشر والمجلات مسؤولية أيضاً

من المشكلة الأولى المتمثلة بمخالفات أدعياء الأدب. وتبدي هذه المخالفات، سواء أسميناً أصحابها بالأدعياء أو المتطفلين أو لصوص الأدب، أو الكتاب المنحرفين أو غير ذلك، في ممارسات عديدة ما زال هؤلاء يتفننون في اتقانها وتطويرها إمعانا في التعمية. ونذكر منها الآن السرقة الصحفية وتعددية أو ازدواجية النشر. وفي تاريخ الصحافة العربية والعالمية حوادث وقصص لا تقع تحت حصر حول سرقات صحفية وأدبية مشينة يندى لها الجبين. ويصل الأمر أحيانا الى حد سرقة كتب أو دواوين شعر أو روايات كاملة، بدلا من الاقتصار على سرقة المقالات أو الدراسات القصيرة. ونظرا لأن السرقة الكاملة اكثر قابلية للاكتشاف، فان لصوص الكتابة أصبحوا يلجؤون الى تقانات أكثر تقدما قد تتجلى في سرقة فقرات معينة من كتب أو مقالات. وفي هذه الحالة قد تكون فقرات المقال برمتها مسروقة أو أن السارق قد يحذف منها بعض الجمل أو يضيف أخرى، إما لإستكمال الأفكار أو للتمويه. وتكمن خطورة هذه الطريقة في أن اكتشافها أكثر صعوبة. والشيء نفسه ينطبق على اعادة نشر المقال مرة ثانية أو عدة مرات بصورة متعمدة، اذ كثيرا ما يلجأ أصحاب هذه الممارسات الى تغيير العنوان الأصلي والعناوين الفرعية للمقال، بالاضافة الى تبديل بعض الجمل أو الأفكار تبديلا طفيفا لا ينطوي على أي جهد مهم. ومثل هذه التعديلات تدل على نية مبيتة للخداع. ولكن علينا أن نلاحظ ان ازدواجية النشر تحدث أحيانا بطريقة غير مقصودة بسبب تقصير المجلة في اعلام الكاتب حول صلاحية او عدم صلاحية مقاله للنشر، مما قد يدفع بالكاتب بعد شهور طويلة من الانتظار غير المجدي الى إرسال مقاله الى مجلة أخرى. وعلى كل حال، فحتى لو لم تعلم المجلة الكاتب بمصير عمله بسبب كثرة الاستصدارات الواردة اليها، فان عليه أن يفكر أكثر من مرة، قبل أن يبعث بعمله الى مجلة ثانية. وهكذا فعلى الرغم من أن مخالفات النشر تقع بالدرجة الأولى على عاتق أدعياء الكتابة ولصوص الأدب، فاننا لا نستطيع ان نعفي المجلات أيضا من مسؤوليتها في هذا المجال. فبعضها يقصر في الرد على الكتّاب واعلامهم بمصير أعمالهم، وبعضها الأخر ينشر لأشخاص لم يعرف شيئا عن منزلاتهم الاجتماعية وخلفياتهم الثقافية. ولا شك أن مفهوم الأمانة الصحفية أو أمانة التعامل الصحفي عند الكاتب أو المجلة، أوسع بكثير من مجرد تجنب السرقة الصحفية أو التزام المجلة بالرد على الكاتب، فهو يشمل أمورا أخرى كثيرة بالطبع. فالأمانة عند الكاتب تعني، ضمن ما تعنيه الكتابة بأصالة وموضوعية، والتعمق في البحث، والحفاظ على صدق الكلمة، وتجنب النفاق، وتوخي الجدة والحياد العلمي، والاشارة بوضوح الى المراجع والمصادر وغير ذلك.

أما عند المجلة، فان الأمانة تتضمن أمورا عديدة منها جودة المادة وجدتها وجديتها مع استبعاد المزاجية والتعصب والتحيز الشخصي عند تقويم انتاج الكاتب. وهكذا، فان مفهوم الأمانة الصحفية واسع ورحب ولا يقف عند حدود ضيقة. ولكننا ركزنا في هذا المجال على النواحي التي تستلزم حلا عاجلا والمتعلقة بمخالفات النشر. فهذه المخالفات ولا سيما السرقات الصحفية تسمم جو الثقة بين الكاتب والناشر، وتجعل كثيرا من المجلات العربية تتخوف وتتشكك عندما تصلها أعمال كتاب غير معروفين لديها، بدرجة جيدة، فتتردد في نشر هذه الأعمال التي قد تكون على درجة عالية من الجودة لئلا تكون منشورة من قبل

ونأتي الآن الى أهم نقطة في الموضوع: ما العمل وما الحل؟

هناك في تصورنا ضربان من الحلول، حل جذري بعيد الأمد، وحل سريع مؤقت. أما الحل الأول فيمكن أن يتحقق في رأينا بإصدار تشريعات صحفية وأدبية قابلة للتطبيق ومُلزمة، يتم بموجبها معاقبة مخالفات النشر. والجهات التي يفترض أن تصدر مثل هذه التشريعات وتتولى تنفيذها يمكن أن تكون عربية قومية كالجامعة العربية والمنظمات الثقافية التابعة لها، أو

كالاتحاد العام للأدباء العرب مثلا، أو قطرية محلية، كاتحادات الكتاب أو وزارات الثقافة والاعلام ولا يكفي بالطبع اصدار التشريعات اللازمة التي قد يكون بعضها موجود فعلا، بل لا بد أيضا من تفريغ عناصر كافية من الكتاب الموظفين لاكتشاف الانتهاكات واصدار قوائم سوداء بأسماء المتحاملين ولصوص الكتابة. ولكن من المؤكد ان الوصول الى الحل الجذري سوف يستغرق زمنا طويلا. ومن الخطأ أن نقف مكتوفي الأيدي حتى يأتي ذلك الحل، إذ لا بد من اتخاذ اجراءات عاجلة لمواجهة المشكلة

وتلجأ بعض المجلات كمجلة «الناقد» الى تخصيص زاوية صغيرة باسم (سرقات) ضمن باب (أخبار وراء الأفكار)، تظهر بين كل حين وآخر، لفضح السرقات الصحفية، وليس ضمن نطاق المجلة وحدها، وانما على مستوى الوطن العربي بأكمله. ونحن ندعو هنا الى تعزيز هذه الزاوية وتشجيعها. وترى بعض المجلات كـ «العربي» أن الحل يكمن في نشر أسماء الكتاب المنحرفين مع صور الوثائق التي تثبت انتهاكاتهم، على صفحات المجلة التي يسيئون اليها، وبعد ذلك قيام المجلة المذكورة بابلاغ باقي المجلات بأسماء هؤلاء حتى تأخذ حذرها منهم. أما مجلة «الفيصل»، فانها تواجه المشكلة بالحصول على تعهد من الكاتب بأن العمل الذي زوّدها به غير منشور من قبل. وتحذر مجلات أخرى كالمجلة الثقافية (الأردنية) و «القافلة» و «التوباد» (السعوديتان) مثلا، الكتّاب، بطرق مختلفة من تزويدها بأعمال سبق نشرها.

وهذه الطرق مجدية دون ريب، ولكن هناك بالطبع حاجة الى اجراءات اخرى. وهو ما نعتقد ان الكتّاب العرب مدعوون لتقديم آرائهم ومقترحاتهم بشأنه على صفحات مجلات واسعة الانتشار. ونحن نرى ان الاجراءات التالية مفيدة

١- على المجلة أن تدقق جيدا في وضع كل كاتب تنشر له، فبعض المجلات العربية، ولا سيما منها محدودة الانتشار، تنشر جوانها (لكل من هبّ ودبّ) دون أن تكون لديها اية فكرة عن أوضاع من تنشر لهم وهذه الاهمال يوقعها في فخ نشر مقالات سبق نشرها.

ويستحسن ان تطلب المجلة من الكاتب الذي تود ان تنشر له لأول مرة، أن يملأ استمارة حول سيرته العلمية والثقافية، وان تتحقق بطريقة ما من صحة المعلومات التي يوردها. وهذه الطريقة يمكن ان تعطي فكرة معقولة عن مدى جدارة الكاتب بالثقة وتستطيع المجلات الاستعانة بمراسليها ومندوبيها الذين يعملون خارج الأقطار التي تصدر فيها هذه المجلات، وذلك في سبيل تعرف الكتّاب عن كثب واستكشاف خلفياتهم العلمية

ب ـ يستحسن ان تخصص كل مجلة موظفا أو أكثر تنحصر مهمته في الاطلاع على الادبيات والمنشورات المختلفة، القديمة منها والحديثة، بهدف اكتشاف ما يمكن اكتشافه من المخالفات.

جـ ـ يمكن لكل مجلة ان تمنح جوائز مالية للقراء الذين يتمكنون من اكتشاف انتهاكات صحفية

د ـ يمكن، عندما تكون الانتهاكات شديدة، كالسرقات الأدبية بالجملة، اللجوء الى محاكم خاصة.

وبعد، فمهما اختلفت الوصفات، وتنوعت الحلول، فان الضمير الحي والحرص على السمعة الأدبية، يبقيان من أهم عوامل الردع الصحفي. ولكن لما كان المتطفلون على الكتابة او لصوص الأدب يفتقرون اصلا الى الوجدان الاخلاقي والسمعة الأدبية، فان الطريقة الوحيدة لمنعهم من تسميم حياتنا الأدبية ومن تشويه صورة التواصل الصحفي العربي، تتمثل بعدم التهاون معهم ومعاقبتهم عقابا حقيقيا وسريعا، لأن عدم لجوء المؤسسات الثقافية العربية الى مثل هذا العقاب، حتى الآن، هو الذي يشجع هؤلاء على انتهاك حرمة الكتابة والأدب □

اللغة العربية والتطور والتطاور



ميشال نقولا

■ القليل الذي نشرته «الناقد» عن اللغة الى الآن هو حوار من نوع ما، وان كان لا يزال على مستوى أدنى مما نتمنى له. قد ينتج عنه فهم أوضح لوضع اللغة العربية الصحيح اذا شارك فيه عدد أكبر من المخفنة التي تشارك الآن، واذا ارتفع مستواه قليلاً.

اول متطلبات الحوار المثمر هو احترام رأي من يخالفهم بالرأي، وثانيها هو أن يلتزم المتحاورون ليس بابداء الرأي فقط بل بدعمه بالحجج والاثباتات. ولا يحصل المتطلب الأول اذا كان الموضوع يمس بالمشاعر الدينية أو ما يشبهها لأحد جانبين. فالمقدسات هي فوق كل حوار، لكن «الناقد» تقول ان ليس هناك مقدسات بل كل شيء يُطرح على بساط

البحث. والمتطلب الثاني يستلزم العناية بالقراءة والالتزام بالأمانة والعدل، فالأسباب والحجج التي قد تُساق ضد أو مع وجهة نظر معينة بدون فهمها جيداً، وبدون اعتبارها تستحق النظر، أو تتعمَّد التركيز على قسم منها وتتجاهل القسم الآخر، ليست ذات قيمة كبيرة.

محرر «الناقد» يعطي حرية التعبير لكل كاتب، وهي حرية نادرة، عالية، من الحمق اساءة استعمالها. ليس هناك شيء اسمه حرية الشتم والاهانة والسخرية، وان حصلت هذه يحس المتحاورين الجادين ألا يردوا عليها

ما نشر عن اللغة يحفزني الى العودة الى كلمتي في العدد الثاني تحت عنوان «هل تتطور اللغة العربية؟» لتفصيل وايضاح ما ورد في تلك الكلمة الموجزة، ثم ابداء رأيي بمحاولة عصام محفوظ والاعتراضات عليها التي نُشرت

فيها تناقض ظاهر من جهة قلت ان مسألة اللغة مسألة تطور، والتطور ليس بيدنا. اذن ليس من طائل في ان نسأل عن أفضل حل لمشكلة اللغة العربية، أو حتى اذا كان بها مشكلة، بل كل ما نستطيعه هو التفكير بالطرق الممكن ان يسير بها تطورها. ومن الجهة الاخرى قلت ان الكتابة باللهجات ضرورية من أجل تطور اللغة الى الشكل المرغوب فيه. فاذا كانت عملية التطور لا سيطرة لنا عليها، ما معنى دعوتي لمساعدتها بالكتابة باللهجات العامية؟

هذا التناقض سببه الى حد ما هو اللغة العربية بحالتها الحاضرة فكلمة «تطور» تحمل معنيين مختلفين، الأول «النمو والنضوج» وعموماً «المرور بأطوار» (development)، والثاني يتعلق بتحدر الأنواع والخصائص (evolution). والجهود الارادية اذا أثرت على أي النوعين لا تؤثر بنفس الطريقة. فماذا نعني بالضبط عندما نتكلم عن تطور اللغة؟

التطور نظرية علمية، وكل كلام عن نظرية علمية باللغة العربية يلاقي صعوبات سببها قلة خبرة اللغة في مجالات العلم الحديث. وحيث ان للغة تأثيرا كبيرا على تفكير الانسان على وضوحه وبلبلته كما أظهرت هذه الحادثة، فيحسن ايضاح تعابير اللغة قبل معالجة أي موضوع علمي بها، وصك تعابير جديدة اذا لزم الأمر.

فيما يختص بنظرية التطور، هناك على الأقل اربعة ألفاظ مفتاحية اما

معقودة من اللغة وإما موجودة لكن محملة من المعنى فوق طاقتها. أولا: لفظة «تطور» كما ذكرنا. ثانيا: لفظة «نوع» لما معناها المعروف (kind)، والمعنى العلمي (species) الذي يدل على فئة من الكائنات الحية تجمعها بعض الخصائص. فالانسان نوع والبقر نوع آخر وشجر التين نوع ثالث. ثالثا: الحدث الذي ينتج عنه التطور (من النوع الثاني) (mutation). هو تغير مفاجيء في الخصائص الموروثة، ومن الواضح اننا بحاجة الى لفظ واحد له. رابعا: التغيرات المتتابعة التي تكون عملية التطور، أو اية عملية اخرى (process)، وهنا أيضا نحتاج الى لفظ واحد.

هناك ألفاظ اخرى ناقصة أو غائبة كليا، لكن توضيح هذه الأربعة قد يكفي لعرضنا. اقترح استعمال كلمة «تطاور» للنوع الثاني من التطور، أي تحدر الأنواع او الخصائص. أما كلمة «نوع» فاقترح اراحتها من حملها المزدوج بصك كلمة جديدة للتعبير عن المقصود باللفظ العلمي. «نوحيّة» وهي «دمام» لكلمتي «نوع حي». ويبقى لكلمة نوع الاصلية معناها العادي. كذلك أقترح صك كلمة «تَغَرْفُج» لتدل على التغير المفاجيء في الخصائص الموروثة، والفعل هو «تغرفج»، وكلمة «عَمْلَلَة» للدلالة على التغيرات المتتابعة التي تكوّن عملية ما، والفعل «عَمْلَل».

حسب هذه التحديدات لا يصح أن تدعى النظرية العلمية باسم «التطور» بل «التطاور». الأول لفظ عام يشمل الثاني، وليس العكس. الثاني يدل على نظرية علمية معينة، وفيما يلي مراجعة سريعة لكيفية حصول التطاور حسب النظرية الحديثة المقبولة حاليا

النوحية تتألف عادة من عدد كبير من الأفراد، ولكل فرد منها خصائص مختلفة هي على درجات متفاوتة من مناسبتها للبيئة. هذه الخصائص قد يتغرفج بعضها في فرد ما عندما يحصل تغير في الجهة التي تقرر تلك الخصيصة، وهو تغير يورثه الفرد الى خلفه. فان كانت هذه الخصيصة انسب للبيئة من التي سلفتها كان ذلك عاملا يساعد ذلك الخلف على التكاثر بطريقة اوسع من الاخلاف الأخرى المنافسة لها في الصراع من أجل البقاء. وان كانت أقل مناسبة للبيئة ـ وهو الأغلب في حالات استقرار النوحية في بيئتها ـ يتعرض الخلف الذي يرث هذه الخصيصة للانقراض. وهكذا، ربما خلال أجيال طويلة، قد تحدث سلسلة من التغرفجات في مختلف الخصائص من النوع الذي يزيد في مناسبة البيئة، يكون نتيجتها نشوء نوحية جديدة تختلف في خصائصها الأساسية اختلافا جذريا عن النوحية التي تحدرت منها

قام داروين[1] بملاحظات مفصلة تشير الى ان عددا من النوحيات المختلفة قد يتحدر من نوحية واحدة، واستنتج من ذلك انه في البداية كانت توجد على الارض بضع نوحيات فقط، أو ربما نوحية واحدة تحدرت منها كل انواع الحياة

وضع النوحية في بيئتها لا يكون دائما وضع توازن واستقرار. فغالبا ما تحدث تغيرات كبيرة في المحيط بسبب عوامل طبيعية مثل الزلازل والحرائق وتغير المناخ. في هذه الحالات يتوقف مصير نوحية ما على اذا ما كان التغرفج قد أحدث في واحد أو أكثر من افرادها خصاصية او أكثر من النوع المتوافق مع البيئة الجديدة. اذا حصل هذا تمكن خلف هذه الافراد من البقاء بينما تزول الاخلاف الأخرى. فالتغيرات الطبيعية الكبيرة اذن قد تُحدث انقراضا في نوحيات، أو تعجل تطور نوحيات جديدة.

عمللة التطاور هذه، بدأ الانسان يفهمها، وسيطرته عليها لا تزال محدودة لكن مقدرته على التأثير عليها ليست منعدمة. فمع انه لم يزل عاجزا عن مطاورة نوحية جديدة ذات خصائص معينة بطريقة سريعة وسهلة، إلا ان المستوى الذي بلغه في فهم التطاور مكّنه ويمكّنه كل يوم من اجتراح ما يقرب من العجائب. مثل بسيط على ذلك هو انواع البذور التي طاورها ذات الخصائص المرغوب فيها كمقاومتها الجفاف مثلا. الطريقة للحصول على هذه البذور هي ببساطة انتظار حصول تغرفجات نحو الخصائص المطلوبة في بعض الحبوب، واختيار هذه الحبوب للزرع والتكاثر. هذه عملية طويلة اذا تُركت للطبيعة لأن التغرفجات المطلوبة نادرة جدا. لكن بامكان الانسان احداث التغرفجات باستعمال الاشعة، إنما معظم هذه تأتي ضارة كما ذكرنا، والطريق الى هدف معين ما زال صعبا وطويلا

هناك نظرية تطاور اخرى تعرف باسم التطاور اللاماركي نسبة لمنشئها شيفليه لامارك، وهي تختلف عن النظرية المذكورة باعتبارها ان الخصائص الجديدة التي يورثها السلف الى الخلف هي صفات مكتسبة من المحيط. فمثلا الحداد الذي تصبح له عضلات قوية نتيجة لعمله يورث هذه الى اولاده. لكن المراقبة والتجربة العلمية تنفيان امكانية ايراث الخصائص المكتسبة من المحيط وتثبتان ان الخصائص الموروثة تعتمد على الجينات ولا تتغير الا بواسطة تغرفجها[2].

نرى مما تقدم ان العمل الارادي يمكن ان يكون له تأثير حاسم على كل انواع التطور الا ذلك الذي يحصل حسب نظرية التطاور الحديثة. يمكن اعاقة نمو الطفل، أي تطوره الى رجل، بحبسه في محيط معين كما كان يُبقى ابناء السلاطين الاتراك معاقين عقليا بحبسهم في القصور، وكما تُبقى شعوب في العالم اليوم معاقة بحبسها ضمن ستار حديدي أو آخر. وحسب نظرية التطاور اللاماركي يمكن للعمل الارادي ان يطاور نوحية جديدة من النوع المرغوب فيه بواسطة التحكم بالمحيط بحيث يكتسب الفرد الخصائص المرغوبة ويورثها الى ذريته

اما حسب نظرية التطاور الحديثة فالأمر يختلف اذ لا سيطرة مباشرة للانسان على التغرفجات، وهي السبيل الوحيد للتطاور. ليس بوسع الانسان ان يضمن النتيجة أو يسير اليها بخط واضح كما في التطاور اللاماركي. كل ما يسعه هو اعطاء المجال للتغرفجات كي تحصل ويزيد عددها، ثم اختيار التي قد تحصل من النوع المطلوب من أجل مطاورة خصيصة (أو نوحية) جديدة.

عندما تكلمت عن تطور اللغة العربية كنت اقصد التطاور حسب النظرية الحديثة المقبولة حاليا. وتفسير التناقض حسب هذا النموذج هو انه مع اننا ليست لنا سيطرة على التطاور، الا اننا لا زلنا قادرين، مثل مطاوري البذارات الجديدة، على الوصول الى هدف معين باستخدام عمللة التطاور كما نفهمها. والكتابة بالعاميات التي دعوت اليها هي وسيلة هامة لذلك الاستخدام كما سأحاول ان اوضح بتفصيل أكبر فيما بعد..

تطاور اللغة يعني نشوء لغة جديدة. لكن ماذا نعني بـ «لغة جديدة»؟ كيف نحكم بشأن لغتين اذا كانتا بالواقع لغتين مختلفتين او لغة واحدة؟ نعتمد لذلك قاعدة (غير دقيقة) موضوعة لا على طبيعة اللغات وتراكيبها بل على تعلم الانسان للغات ومعرفته بها، كما يلي:

تكون لغتان مختلفتين اذا كانت مجرد معرفة واحدة منها لا تمكّن العارف من فهم (ولا استعمال) الاخرى الا بعد درس طويل.

مثلا، معرفة الايطالية الحديثة لا تمكن العارف من اللاتينية الا بعد درس طويل، بينما معرفة العربية الفصحى الحديثة تمكن العارف من فهم لغة الجاهلية والقرآن بعد جهد قليل نسبيا. لذلك نتكلم عن لغتين مختلفتين بالحالة الاولى وعن لغة واحدة بالثانية.

كذلك اللهجات العربية والعربية الفصحى هي حسب هذه القاعدة كلها نفس اللغة، فمن يعرف لهجة واحدة يتمكن من فهم اللهجات الأخرى والفصحى بسرعة (مع ان استعمالها الصحيح نطقا وكتابة قد يتطلب درسا وتدريبا طويلين). لكن اذا نظرنا الى هذه اللغات نفسها نجد ان تراكيب اللهجات تقارب بعضها وتختلف عن تراكيب الفصحى. هذا يتبين من العينة الملحقة بالمقال السابق (هل تتطور اللغة العربية؟). إذ أن واحدا فقط من التعابير الثمانية في هذه العينة تتفق فيه اللهجات مع ◁



الكتابة باللهجات ضرورية من أجل تطور اللغة إلى الشكل المرغوب فيه



ينبغي أن نستعمل اللغة كلها فصحاها ولهجاتها بحرية ونترك الباقي للصراع من أجل البقاء

الفصحى وهو الاخير «أما» أو «أما في التعابير الباقية فاللهجات على العموم تتفق مع بعضها وتختلف عن الفصحى. نرى مثلا من التعبير الاول انه لا توجد لهجة واحدة تستعمل «هل» للسؤال، ومن الثالث ان كل اللهجات تحذف «ان»، ومن الثاني شيئا معروفا هو استعمال «اللي» في اللهجات، ومن الرابع استعمال البادئة «هـ» بدلا من اسماء الاشارة، ومن الخامس عدم استعمال «كـ» في أي لهجة وشبه اجماع على «مثل»، الخ. وقد قام الباحث الاميركي فرغوسون[1] في سياق البحث في الأصول التاريخية للهجات الخصائص العربية بتعداد ١٤ من الخصائص التي تتفق عليها اللهجات مع بعضها وتختلف عن الفصحى. وحديثا (١٩٨٤) ذكر فيرستيغ[2] الهولندي تعديدات لقائمة فرغوسون فأصبح فيها ٣٤ بندا.

من الواضح ان اللغات تتطور فالانكليزية مثلا تطورت كثيرا من وقت شكسبير الى الآن لكن ما زالت نفس اللغة حسب القاعدة التي اوردناها اعلاه. وكذلك العربية الفصحى من الجاهلية الى العصر الحديث. أما نشوء الفرنسية والاسبانية والايطالية الحديثة من اللاتينية فهو تطاور لأنها لغات مختلفة عنها، حسب القاعدة نفسها.

ولكن كيف تتطاور اللغات؟ التطاور الذي وصفناه يسري على النوعيات وعلى خصائصها الجسمية، ولكن اللغة ليست نوعية ولا خصيصة جسمية. اللغة احدى الخصائص الحضارية التي تميز الانسان عن غيره من النوعيات. فالمولود البشري عنده قابلية متأصلة لاكتساب لغة ام (واحدة أو أكثر)، واللغة المعينة التي يكتسبها تعتمد طبعا على المحيط اللغوي الذي ينمو فيه. هذه القابلية مفقودة عند النوعيات الاخرى. وما قيل عن اللغة يقال عن كل خصائص الانسان الحضارية الاخرى.

أي كلام عن تطاور الانسان الحضاري يفترض ان ما يميز الانسان عن غيره من النوعيات هو تكوينه الجيني، اذ لا معنى للكلام عن أي تطاور بالمعنى الحديث بدون الجينات. وينتج من هذا الافتراض ان هناك جينات تحدد الخصائص الحضارية للانسان مثل تلك التي تحدد خصائصه العضوية. فنقول مثلا ان جينات اللغة مفقودة عند النوعيات الأخرى أو موجودة بشكل بدائي جدا.

انما هناك فروق بين جينات الحضارية والعضوية. أولها ان للاخيرة قوانين معروفة ومفهومة تحدد كيفية انتقال الجينات من جيل (قوانين مندل[3]). أما الأولى فقوانينها، اذا كانت موجودة، غير معروفة. هذا يعني ان الجينة الحضارية ليست مفهوما علميا يقوم على اسس ثابتة مثل الجينة العضوية بل مجرد تشبيه الغاية منه هي الاستعانة بما حققه علم الوراثة العضوية لمحاولة فهم الوراثة اللاعضوية. والفرق الثاني هو ان الجينات العضوية لا يتأثر التعبير عنها تأثرا جذريا بالمحيط، فجينات اليد مثلا دائما تنتج عنها يد مهما كان المحيط، بينما جينات اللغة يعبر عنها بلغة مختلفة حسب المحيط.

قد يظهر من هذا الفرق الثاني ان تطاور اللغات هو أشبه بالتطاور اللاماركي منه بالحديث، ولكن هذا ليس صحيحا اذ لا يمكن لأي انسان ان يورث لغة معينة لاولاده مهما كان متمكنا منها. كل ما يورثه هو المقدرة على اكتساب لغة المحيط الذي ينمو فيه الولد. لا داعي اذن للتخلي عن نظرية التطاور الحديثة عندما نتكلم عن اللغة.

نعرف ان كل تفرقع عضوي تقريبا هو ضار (الا في النوعيات البدائية مثل الميكروبات والفيروسات)، وذلك لأن عملية التطاور عند النوعيات المتقدمة قد جربت كل شيء تقريبا عبر ملايين الأجيال ولم تبق الى الآن الا نتائج التفرقعات التي أعطت النوعية أقصى حد في مناسبتها لمحيطها. لذلك كل تفرقع عضوي في الانسان ينتج عنه جسم مشوه كأن يولد طفل بستة أصابع بكل يد. الامراض الوراثية كلها نتيجة لتفرقعات عضوية.

لكن الخصائص الحضارية شيء آخر. هذه لم تزل جديدة نسبيا فهي قد نشأت عند الانسان، والانسان نوعية جديدة اذا قارنا فترة وجوده بفترة وجود الحياة على الأرض. وفي حين ان تطوره العضوي قد بدأ مع الحياة، منذ حوالي ٣٤٠٠ مليون سنة، فان تطوره الحضاري لم يبدأ الا بعد ان وُجد كنوعية مستقلة منذ مليون او مليوني سنة. الخصائص الحضارية اذن لا تزال تتطاور باتجاهات نافعة للنوعية البشرية.

تشبه اللغة بعضو معقد مثل العين أو الاذن له جينات كثيرة، واحدة لكل كلمة ولكل قاعدة او تركيب. ونعرف ان تفرقعا قد حصل عندما يسقط استعمال كلمة أو تركيب او قاعدة أو تدخل في اللغة عناصر جديدة يعم استعمالها عند أهل اللغة. ومثل تفرقع الجينات العضوية، كثير من التفرقعات لا تنجح. فمن المعلوم انه كثيرا ما تُستعمل كلمات أو تعابير جديدة لكن استعمالها يسقط مع مرور الزمن، بينما اخرى تلتقط، أي يعمّ استعمالها وتدخل في اللغة.

أما لماذا ينجح بعض التفرقعات ويفشل بعضها فهذا سر لا نفهمه إلا

جزئيا. طبعا التعرفجات التي تناسب البيئة اللغوية تنجح والاخرى تفشل، ولكن هذا لا يفسر السر بل يعيد صياغته ما الذي يجعل بعض التعرفجات مناسبة للبيئة اللغوية أكثر من غيرها؟

التطور والكتابة بالعاميات

تطور اللغة العربية يعتمد على التفاعلات بين مختلف الشعوب العربية، وهذه بدورها تتوقف على عوامل سياسية واقتصادية وحضارية وغيرها لا يمكننا التنبؤ بها ولا توجيهها في طريق معين.

من الجهة الأخرى ليست المسألة كلها قضاء وقدرا. يمكن ان يكون لنا فيها يد اذا استفدنا مما نفهمه من عملية التطور (من المقارنة بالتطور العضوي) فحيث ان كثيرا من هذه العملية خاف علينا، اذ لا نعرف أي تعرفجات ستسقط وأيها ستلتقط، فلا يبقى أمامنا إلا أن نحاول ان نزيد حظ التعرفجات بأن نستعمل اللغة كلها، فصحاها ولهجاتها، بحرية، ونترك الباقي للطبيعة، أي للصراع من أجل البقاء. هذا الصراع هو في النهاية ما يبين اذا كانت اللغة بحاجة الى اصلاح، وهو الذي يتولى اصلاحها اذا أفسحنا المجال له ليعمل عمله.

الافلام السينمائية وبرامج التلفزيون والراديو والسياحة والتجارة والهجرة من بلد عربي الى آخر طلبا للرزق - الصحف والكتب - من أهم وسائل التفاعلات، وهذه الى الآن تبقى على الهامش من حيث انعاش التفاعلات بين اللهجات. العامل والسائح والتاجر والممثل يقوم بدوره في تطوير اللغة العربية، أما الكاتب - الاديب الذي اللغة مهنته وحياته - ما زال مصمما ان يبقى خارج هذه التفاعلات اللغوية، ساكنا في قصور بني عثمان[3] هذه اعجوبة لا تفوقها الا أعجوبة من يرفض ان يدنس عينيه بقراءة اللهجات لكن يدنس اذنيه كل يوم بسماعها.

من يكتب بلهجته لا يعني بذلك ان لهجته هي الشكل النهائي للغة العربية، أو أنها أجمل وأحسن اشكالها لا يقصد بذلك انه يتحدى الفصحى، أو يفاخر اللهجات الاخرى. لا يدعو بذلك الى تحطيم اللغة العربية الى عدة لغات - على العكس. كل ما يعمله هو أنه يرمي ما يكتبه في حقل الصراع من أجل البقاء. يرميه للغة المستقبل لتأخذ منه ما تأخذ وتهمل ما تهمل، تماما مثل عالم الوراثة الذي يرمي اكبر عدد ممكن من البذور في كل انواع البيئة التي يفتش دهنه عن انشائها، لأنه يعرف انه بذلك فقط - بالتجربة الحرة الواسعة النطاق - يزيد حظه بالحصول على التعرفجات المطلوبة

محاولات الاصلاح - مشروع عصام محفوظ

لا أؤمن بالاصلاح، لكن اؤمن بالمحاولات، محاولات استعمال اللغة بحرية للغرض الذي من أجله وجدت: التعبير الصادق الدقيق. أهتم بهذه الحرية في المقام الأول، والاصلاح يهتم بنفسه.

لا أعلق املا كبيرا على أي مشروع فردي أو تشريعي لاصلاح اللغة. أولا ليس في تاريخ اللغات مثل على نجاح مشروع كهذا! كل ما نجحت الجهود الفردية والتشريعية في تغييره باللغات هوا اثوابها الخارجية، كما غير كمال اتاتورك ثوب اللغة التركية من العربي الى الافرنجي، وشرع امبراطور كوري منذ ٧٠٠ سنة طريقة مبسطة لكتابة اللغة الكورية

ثانيا، الشعب بأجمعه هو الذي يصنع لغته، يطورها ويطاورها، لا افراده ولا مجامعه اللغوية. ويصنع لغته بالتجربة والاستعمال، لا بالتشاريع اللغوية

اعتبر هذه نقطة بالغة في الأهمية، لأن الشعب الذي لا يصنع لغته نفسه لا يفكر لنفسه، لا يخوض تجربة غنية ويسترشد بحريته منها بل يتطلع دائما الى القادة ليسنوا له القوانين ويقولوا له ما يعمل وما يفكر والشعب الذي لا يفكر لنفسه لا يستطيع ان يحكم نفسه ولذلك لا يحتل مكانا في العصر الحديث.

ارحب بمشروع عصام محفوظ كمحاولة قيمة، ولكن ليس كتصميم لتطور اللغة ولا كحل لمشكلتها كل واحدة من «قواعده» الخمس فكرة جيدة، إلا ربما الثانية، جيد الفات النظر الى محطات الكلام في مختلف اللهجات وايجاد قاموس يضم الالفاظ الفصيحة المستعملة في العامية، واستخدام الجوازات التي يعترف بها النحويون، واعتماد قاعدة «سكن تسلم» في اللفظ كل هذه مفيدة اذا لم يكن المقصود بها التشريع بل تغذية التجربة اللغوية العربية، فقواعد اللغة وطرق استعمالها لا تُسن مسبقا، بل تكتب بعد ان يعم استعمالها وتستقر. السنة الوحيدة التي تسري مسبقا على اللغة، وعلى كل شيء حي، هي سنة التطور

لكن القاعدة الثانية، «تحاشي القواعد النحوية غير المستعملة باللغة المحكية» تناقض نفسها حسب تفسيره لها. لأنه من الجهة الواحدة يدعو الى عدم استعمال المثنى وبذلك كسر قواعد الفصحى، ومن الجهة الأخرى الى الاحتراس من كسر قواعد الفصحى بعدم القول، مع توفيق الحكيم مثلا، «كلامي طلع سليم» بل «كلامي طلع هو اللي سليم» من اجل تجنب النصب بالالف. هذا الاحتيال على اللغة هو أضعف نقطة في المشروع يريد ان يتقيد بقواعد الفصحى وان يفلت منها بنفس الوقت. أقول له: لا تهتم بقواعد الفصحى فهي، مثل السبت الذي تكلم عنه المسيح، خلقت للانسان ولم يخلق الانسان لها.

ما طوّر اللغات وطاورها في الماضي كان دائما آثارا ادبية حاسمة كتبت باللغة. فالالمانية الحديثة طلعت من انجيل لوثر، والايطالية الحديثة من كتابات دانته وبوكاتشيو وبترارك. واذن يأتي التطور من المحتوى، مما قيل وكتب باللغة، وليس من الشكل، ليس من الحرتقة باللغة نفسها. وكذلك لا يحصل التطور خلال جيل او اثنين. من هذه الوجهة نظر يبدو ان القيمة الكبيرة لانجازات عصام محفوظ هي في انه كتب بالعامية. لا بمشروعه ولا بترجمة أعماله الى الفصحى. علماذا يأخذ هذه على عاتقه اذن؟

لا شك ان الدافع ليس كله غيرته على اللغة، بل ان قسما كبيرا منه هو رغبة في أن يقرأ ويمثل أعماله أكبر عدد ممكن من العرب. وهو يفترض، مثل كل عربي تقريبا، أن المتكلم بلهجة معينة لا يقرأ المكتوب بلهجة اخرى لأنه لا يفهم اللغة. لكن هذا افتراض خاطيء. نعم، قد لا يقرأه، لكن ليس لأنه لا يفهمه بل لأنه يفكر انه لا يفهمه ولكن هناك سبب آخر وأهم جدا لعدم القراءة، هو أنه ليس في ما يكتب ما يثير الاهتمام والرغبة في القراءة. انشر كتابا جنسيا مثل «رجوع الشيخ الى صباه» بأية لهجة تريد وأشارطك أي شيء ان القاريء العربي من الخليج الى المحيط يلتهمه (بالسر طبعا!) دون التعثر بأي عائق لغوي، أو حتى ملاحظة وجود عائق.

التحدي أمام الكتّاب العرب اذن واضح: ليس اصلاح اللغة تعمدا بل انتاج أدب يتكلم الى كل عربي في الصميم، ويثير ما يهمه ويشغل كيانه (ملاحظة: هذه ليست دعوة للكتابات الجنسية!) ولا يمكن انتاج هذه الآثار اذا لم يكتب الكتاب باللغة التي يعرفونها احسن من الكل. وسأبيّن ادناه ان العربي، مثل كل انسان، لا يعرف اية لغة مثلما يعرف لغته الأم

لكن ماذا عن حاضر اللغة العربية ومستقبلها؟

واصح ان آراء العرب (والمسلمين) في هذا الموضوع تختلف جدا. وقد حاولت فيما تقدم ايضاح التفكير الذي قادني مع أنيس فريحة وعصام محفوظ وكثيرين آخرين، الى وجهة نظر معينة بخصوص حالة اللغة الحاضرة والامكانيات الاربعة لمستقبلها الموردة في مقالي السابق (هل تتطور اللغة العربية؟) ◁

ما طوّر اللغات في الماضي كان دائماً آثاراً أدبية حاسمة كتبت باللغة



ه الأراء تمتد من أقصى اليمين الى أقصى اليسار. الأول يشمل من يعتبرون الفصحى لغة مقدسة لا يجوز مسها ولا يسري عليها التطور والتطاور هناك كاتب باكستاني برهن «علميا» انها أصل كل لغات العالم والثاني من يعتبرون العربية لغة سائرة الى الزوال ويلجؤون الى لغة أجنبية مثل الفرنسية والانكليزية أبو شنب وابو طالب، اثنان من نقاد عصام محفوظ، قريبان من أقصى اليمين، ومحفوظ نفسه لا يزال ينظر الى اليمين قليلا من مركز الوسط الذي احاول ان اتخذه.

أهل اللغة، أي لغة، عادة ما يكونون عاطفيين عندما يتكلمون عن لغتهم. فلعل هناك فائدة اذن من الاستماع الى اجنبي يتكلم عن اللغة العربية اليمني يجدها بالف خير، فيها لهجات مثل كل اللغات، وهذه شذوذات مؤقتة سائرة الى الزوال كما قال توفيق الحكيم. واليساري يقول كل لهجة هي لغة مختلفة، والفصحى ولهجاتها كلها غير عملية، ويعتبرها لغة مريضة سائرة نحو الزوال. فماذا يقول الأجنبي الذي ليس له بالقضية ناقة ولا جمل؟

الباحث الاميركي المعاصر تشارلز فرغوسون، الذي سبق ذكره، درس هذه الظاهرة وسماها الديغلوسيا[8]. وجد انها موجودة في كثير من لغات العالم، ليس فقط العربية ووصف الديغلوسيا كما يلي:

حالة لغوية مستقرة نسبيا، يكون فيها بالزيادة على اللهجات الاساسية للغة (التي يمكن ان تتضمن مقياسية واحدة أو مقياسيات مختلفة حسب المنطقة) فصحى ذات قواعد راسخة (غالبا معقدة جدا) فيها أدب مكتوب وفير وموضوع احترام كبير. مصدره اما حقبة ماضية او مجتمع لغوي آخر هذه اللغة تُدرّس رسميا بالمدارس وتستعمل معظم الاحيان في الكتابة والمناسبات الكلامية الرسمية ولكنها لا تستعمل في أي منطقة من مناطق اللغة في المحادثات العادية

(ملاحظة: كلمة «مقياسية» (standard) تعني أي شيء تام الاستعمال ذو مستوى مقبول ومعترف به - كلمة احرى وجب صكها للتعبير عما يقصده فرغوسون)

عن خلافات أهل اللغات الديغلوسية بشأن مستقبل لغاتهم يصف فرغسون ملاحظاته بدقة واختصار رائعين

«ممثلو كل جانب (الفصحى او اللهجات) وحتى محبذو اللغة المزيج، يظهرون اقتناعا - مع انهم قد لا يصرحون به - ان اللغة المقياسية يمكن ان تُشرع ببساطة في المجتمع اللغوي. لكن النزعات التي ستكون حاسمة في نشوء لغة مقياسية غالبا ما تكون قد سبق وبدأت بعملها ولن تتأثر كثيرا بمجادلات مؤيدي وجهات النظر المختلفة».

وبعد أن ينظر باختصار الى النزعات الحاسمة في تطور اللغة العربية يتكهن انها ستنقسم خلال المئتي سنة القادمة الى ثلاث لغات على الأقل كل منها موضوعة على لهجة مختلفة وتحوي كمية كبيرة من مفردات الفصحى. لكنه كتب بحذر كبير، فهناك علامة استفهام بعد كل ادعاء تقريبا

هذا ليس مستقبلا لغويا يرحب به كثير من العرب، لكن قد تكون هناك أسباب أكثر من العاطفة للاعتقاد بخطأ تكهنه، منها انه يستهين بكمية التفاعلات وشدتها بين الشعوب العربية، أو لعله استهان بمدى الثورة الاتصالية بالعالم كله، التي وصلت الى مستوى لم يكن يتوقعه في سنة ١٩٥٩ عندما كتب

ما الذي يميز الوضع الديغلوسي عن غيره؟ لماذا يقول مثلا ان العربية بها ديغلوسيا بخلاف الانكليزية والفرنسية والالمانية وغيرها، مع ان الأخيرة فيها لهجات متعددة ايضا، كما في كل لغة حية؟

هنا قد يسرع اليمينيون المتطرفون للقول ان هذا برهان قاطع على تهجم الأجنبي على اللغة العربية ومحاولته الحط منها. لكن الواقع هو ان هناك شيئا واضحا حاسما يميز الوضع الديغلوسي عن غيره، هو انه في المجتمع الديغلوسي ليست الفصحى اللغة الأم لأحد، بينما هي اللغة الأم لسواد الشعب في المجتمعات غير الديغلوسية. نعم ان هناك لهجات انكليزية كثيرة مثلا، إلا ان الانكليزية الفصحى (المقياسية) هي اللغة الأم لجمهور كبير من أهل اللغة يتضمن الكثيرين من قادة الفكر والسياسة والأعمال.

لكن ماذا اعني باللغة الأم، ولماذا لها هذه الأهمية؟ أليست الفصحى اللغة الأم لكل العرب؟

أعني اللغة التي يكتسبها الولد من امه وأبيه وسائر اسرته، ويستعملها في أمور الحياة اليومية.

أما اهميتها البالغة للشعب فتقوم على واقع الديغلوسيا. لا توجد بلاد متقدمة في عصرنا هذا (الا ربما سويسرا) لغتها ديغلوسية وأهميتها للافراد والكتاب تقوم على واقعين هامين على الأقل.

اولا: وجد الباحثون في حقل تعليم اللغات الأجنبية ان القسم الأكبر من الطلاب البالغين (٩٥٪ تقريبا) لا يمكنهم التمكن من لغة غير لغتهم الأم اذا بدأوا بدرسها مع البلوغ. مهما حاولوا فلن يتوصلوا الى معرفة اللغة بكل نواحيها معرفة تطابق معرفة ابنائها

ثانيا. اختبار شخصي يشاركني فيه الكثيرون ولا شك. صار لي الآن حوالي ٢٨ سنة ساكن في بلاد لغتها الانكليزية. الأكثرية الساحقة من كلامي بها. مع ذلك لفظي لها لا يقارب لفظ ابن العشر سنوات من ابنائها، ولا تزال تخفى عليّ بعض دقائق المعنى مما يلتقطه ابناء اللغة على الطاير ممن لا تزيد أعمارهم على العشرين

ما تعليل هذا؟

كل لغة أم هي أكثر من وسيلة للتواصل بين أبنائها. هي سلسلة أسرار يرضعونها مع حليب الأم ويهضمونها دون ان يعرفوا وتصبح قسما من تكوينهم يتعاملون عليها في اللاوعي. ومهما تعلم الاجانب هذه الأسرار فلن يتمكن من سبر غورها الا القليلون النادرون منهم

مرة كان موضوع البحث في صف من صفوفي اذا كان العلماء سيتمكنون مع الوقت من صنع انسان سوي في مختبراتهم. فقالت صبية ابنة ١٧ عاما: ما الحاجة للعلماء الحاذقين والمختبرات المعقدة؟ ضع ذكرا وانثى معا خمس دقائق يتنتج لديك بعد تسعة أشهر انسان سوي لن يقاربه حتى من بعيد ما قد يصنعه أقدر العلماء وامهرهم!

منطق لا يمكن دحضه. وهذا تماما هو الفرق بين نمو اللغة بطريقة طبيعية لاواعية ودرسها عن كبر بطريقة ارادية واعية. اللغة الأم تنمو مع الطفل مثل عينيه ويديه، وكل لغة اخرى يتعلمها فيها ضرورة شيء من شوه عضو يصنعه العلماء في المختبرات.

العربية الفصحى ليست اللغة الأم لأحد. هي اللغة الخالة لنا كلنا. منذ الصغر صرفنا بعض ساعات المدرسة في بيتها - الخالة الغنية التي ليست لها اولاد - في اجوائها الصارمة. حيث قيل لنا ان امنا اللهجة ليست امنا بل مجرد مرضعة حقيرة، وان امنا الحقيقية هي هذه الخالة الغنية الأنيقة، التي يسعى ان نقيد في بيتها بأصرم قواعد الأدب. والآن نعرف اسرار اللهجة معرفة حميمة ولكن لا نستفيد منها الا وبين بعضنا. وبين بعضنا، في قلوبنا، كثيرا ما نهزأ بالخالة، لكن في حياتنا العامة نسير على ضرب طبولها سيرا منتظما. نعيش اكذوبة كبيرة، ويا ويل من يتجرأ ان يفضحها ويلمح أن الامبراطور بدون ملابس!

لذلك دعوت وادعو الى الكتابة باللغات الأم، ليس غيرة على العربية ورغبة في انقاذها او اصلاحها، بل مجرد دعوة الى حرية التعبير الطبيعي. الحرية الغالية، التي في جوها الطلق فقط يمكن لأية لغة ان تجابه تحديات العصر الحديث.. □

(1) Darwin, charles (1854). The Origin of Species. New York, Collier Books, 1962 ed.

(٢) هناك جينات معينة لعضلات الجسم، كما لكل اعضائه. هذه الجينات تقرر نوع العضل، مثلا اذا كان عضل يد أو رجل، او عضل ساق انسان أو ساق كلب. لكن للمحيط تأثيرا على قوة العضلات وحجمها، فالتمارين الكثيرة تنتج عنها عموما عضلات قوية وكبيرة، والعكس، مع ان الجينات هي نفسها في الحالين. وعوامل المحيط، مثل التمارين او قلتها، لا تُحدث تغيرات في الجينات، لذلك لا يرث ابن الحداد عضلاته القوية.

(٣) هذا ليس صحيحا تماما، فالعلماء المعاصرون في طريقهم للتحكم بالتركيب الذري لبعض الجينات واحداث تغيرات بها بطريقة مباشرة. لكن ليس لهذا أهمية بالنسبة للجينات الحضارية كما سيتقدم

(٤) Ferguson, Charles (1959), "The Arabic Koine", Language vol 34, no.4

(٥) Versteegh, Kees (1984) pidginization and Creolization: The Case of Arabic. Amsterdam? John Benjamin publishing Co. pp 20,21

(٦) Mendel, Gregor. 1867 "Letter to Carl Naegeli", in Supplements to Genetics, vol. 35 part 2, 1950.

(٧) يحق للقارئ ان يعجب ايضا من ساكني قصور بني عثمان الا اني اكتب بالفصحى حين ادعو الى الكتابة بالعاميات. لكن قرار ما ينشر وما لا ينشر ليس بيدي، ولو كان لما نشرت بالفصحى الا القليل. وقد تلاحظ اني احاول دائما ان أفلت من القصر باستعمال اشياء من العامية، لكن محاولاتي لا تحقق شيئا الا استثارة غضب حراس القصر

(٨) Ferguson, Charles. (1959), "Diglossia" Word. vol. 15, pp. 325-340.

محمد الماغوط

الأرجوحة

الحلقة الخامسة



■ تتكون المدينة التي تحدث فيها كل هذه الفوضى من أجل السلامة العامة، من سلاسل طويلة من الأزقة العمودية، وسلاسل أكثر طولاً من الأزقة الأفقية، ولذلك كانت تشبه الى حد كبير مسند الأرجل الذي يوضع تحت الطاولات أما المآذن فكانت هي المسامير التي تدعم هذه الزوايا والمفصلات البشرية، وتثبتها بإحكام منذ مئات السنين. أما الحصى والنعت والأطفال والبوابيج فكانت أشبه بحشوة لهذه المدينة العظيمة كالحشوة التي تستعمل في السترات والمعاطف لتساعدها على توارد الكتفين والتمويه على السياح والمغتربين بتلك القامات المليئة بالفجوات وعقد النقص.

وتعيش المدينة منذ أمد طويل على الفطائر والقرآن الكريم، سعيدة بصيفها المحرق وشتائها المرير الكاسح، قانعة بمسابحها وكهولتها ودخان مطابخها. وإذا صدف وهبّت إحدى نسمات البحر في يوم من الأيام، أغلقت النوافذ العتيقة بالعصي، واستلقى نصف مليون نسمة على الشراشف البيض المعطرة بالصابون، ونصف مليون آخر على الأرصفة المبللة بالوحل

وفي أعقاب الحرب العالمية الثانية، وبينما كان أصحاب الحوانيت يمسحون شواربهم من بقايا الجبن والمربيات بيد ويتلمسون مفاتيح حوانيتهم في جيوبهم باليد الأخرى، وبينما كانت النساء الحميلات الصفراوات يجمعن الخرق المبللة بدماء الطمث من بين المقاعد لنقعها في ماء الزهر او الماء المتدفق من أفواه الأسود الحجرية، وبينما كان الحراس وسائقو عربات الخيل يتبادلون تحيات الصباح ويغمزون داخل الأبواب المطرزة بالمسامير المعدنية، وبينما كانت الصبايا الرقيقات يدخن الراجيل تحت شجر النارنج او فوق السطوح المطلة على الأزقة، وكل منهن تحتفظ بصورة عشيقها ذي الشوارب المعقوفة والسروال المطرز داخل اطار من التنك اللماع بين نصف مليون يتثاءبون منذ الساعة، متكئين على صور زوجاتهم ويتحدثون عن أسعار الحمص والمربى والخروف المقلية كان نصف مليون نسمة آخرون يتثاءبون منذ الساعة، ويتكئون على أرصفة الجوامع، ويتحدثون عن ترميم الأبراج المتهدمة وشطف قمر صلاح الدين يومياً بالماء والصابون

بينما كان مليون شخص يسحبون فوق زوجاتهم وسنداناتهم وعواريهم وغلمانهم وبراجيلهم كي تمر العاصمة بهدوء عاصمة الشك واليقين، عاصمة الأمشاط والنظارات. انهار كل شيء، وتصاعد الغبار من الينابيع والنظارات والمطابخ، ونبت جيل جديد كالعشب، جيل غرير وحاد كشوك الصبار، متصا ومستلقيا وهازما على مرفقيه واليتيه دون انذار او مبرر، مثيرا جلبة القبور وشهوة الحمال التي قصمت أعناق الملايين، ماتت الصبايا ذوات الأسنان الذهبية، وسقطت صور عشاقهن بأطرها المحلقة، واعوجت قرون الخراف، وانتشرت فقاقيع اللعاب حول

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة او تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريس للكتب والنشر» لندن في مطلع العام المقبل.

الشماء المطبقة على البراجيل والملاعق وخيطان الحدائق، وانطلق نحو أعماق الاسفلت المحمي بصدى القباقيب وقطاع الطرق، نحب الانوف الصغيرة وصرير الدراجات الملطخة بدم الختان

ضاحكة باكية، مستفهمة ومتجاهلة، سعيدة بصهواتها المالحة ورؤوسها المطرقة في حمامات الذكور، فأُغلقت الحوانيت، وتُركت المفاتيح تتأرجح في ثقوب المزاليج، وحُمل الكهول الذين كانوا يتكئون على ركب زوجاتهم فيما مضى في نعوش معطاة بالقماش المحمم، وأحلت أغصان التاريخ وأنابيب البراجيل المقصصة تتمايل كأسلاك للنياع بين الانقاض الملأى بالأرامل والمحتضرين والأقدام العائمة في المربيات.

من أجل السلامة العامة، من أجل الموت البطيء لقد غلف كل شيء بغلاف رقيق شفاف كما تغلف السكاكر. وكان باستطاعة أم العهد ان تثير ما تقشعر له الأبدان برأس ماوحها الحاد الا انها كانت طيبة وعيية، ولذلك تركت لدموعها العنان كي تعيد الأمور الى نصابها

كان جوربساها قذرين وملاءتها وقمصانها بالغة القذارة والترتيب وقد توسلت الى صاحب الفندق ان يواسيها بطريقة ما ويساعدها على الوصول الى الكراج، مؤكدة انها لن تنسى له هذا المعروف أبداً فلم يمانع بالطبع فحملت صرتها بما تحويه من بقايا البيض والخبز. وقبل ان تصعد الى مقعدها في السيارة، أعطت الصرة للخادم، وجلست تنفض ملاءتها ثم فتحت زجاج السيارة استعدادا للتقيؤ بمجرد ان تتحرك السيارة من مكانها

لم تكن تعي ما حولها من ناس وشوارع وشرطة وحمالين وعجلات كانت محطمة وباقمة أيضا، ولذلك ما ان تذكرت شيئاً حتى دسّت يدها في صدرها وأخرجت رزمة من الأوراق الحمراء والصفراء والخضراء والتي كانت تأخذها من مكاتب الاستعلامات والمقابلات، ومزقتها إرباً إرباً وألقتها من النافذة منتصب، وجلست تنفض ملاءتها وهي تلهث كأنها مزقت الحكومة نفسها وألقت بأشلائها من النافذة

*

أما القرية التي تنشق فيها فهد النبل لأولى سمات الحياة أو ما أشبه ذلك كما كان يردد ذلك في البارات فتتكون من الغيوم والأبقار والرياح اما الكروم فكانت حوافرها الخضراء التي تتلقى عنها لسعات السياط الندية كل شيء فيها رطب وحيّ وأخضر يكفي ان تنكش سطح الأرض بظفرك حتى ينبثق الماء، ان تداعب صوف النعجة حتى يسيل من ضرعها الحليب.

قرية مائية وماسلة، تنظر الى وحلها ودخانها وعيونها المحمرة كما تنظر الفرس الى لجراسها. اما التاريخ الرقم المتسلسل في المعارك الكبرى، فيظل في حيث لمحتار

ولما كانت القبور تبني كالمنازل، وتحفر داخل القرية أي في البيادر وعلى مقربة من الحوانيت والكروم، يصطدم بها الرائح والغادي، فان موتاها كانوا يبدون كأنهم يشاركون في حياة ذويهم، يؤازرونهم في الزرع والحصاد، ولذلك كانت هذه القبور أشبه بخرائب ترابية بالنسبة الى الأطفال، فهي حوانيتها يحشون دخلهم ومسروقاتهم. وعلى حوافها تجلس الأمهات، ينقين العدس، ويفلين الجدائل الطويلة بأمشاط مصنوعة من عظام الحيوان

كان الموت طبيعياً في تلك القرية ضروري ومتوقع في كل لحظة. وعلى هذا الأساس، كان أطفال القرية شرسين كالحشرات، ورجالها لا يتورعون عن ضرب أشجارهم بالسوط لأنها لا تثمر في الوقت المحدد حتى دجاجهم كان يصرخ باستمرار كأنه مصاب بذات الرئة وقلما تجد دجاجة حية او ميتة إلا وعلى رأس منقارها قشرة أو قطرات من الدم وكان أهالي القرية مستعدين للتزاوج مع الحيوانات شريطة ألا يتزاوجوا مع القرى أو العائلات المجاورة لا لشيء إلا لتكريس الدم القائم واعطاء الشرايين الشخصية الزمن الكافي لكي ترتوي منه وتنمو.

وعلى العموم كانت القرية نقطة زيت كبيرة في ماء الوطن ولقد فكرت السلطات المتعاقبة جدياً في تقطيعها كالحية هي وكهولها وشبابها ومقابرها ووضعها داخل كيس ثم قذفها الى الجحيم

ولكن أهل القرية استمروا في الحياة كبقعة زيت في ماء الوطن، فالمياه لم تكن رجراجة وصاخبة على كل حال، وهم يزرعون ويحصدون ويتزاوجون ضمن دائرة محصنة من الأمل في تجفيف المياه المحيطة بهم بنار المدرة والبنادق. لقد كانت سهولهم غنية بالأزهار، وبشقائق النعمان التي تذكرهم أبداً بجماجم الأجداد المحطمة تحت حوافر الرومان، وبالظهور التي نكثت جراحها عاماً بعد عام بأغصان التوت التي لامست الكثير من الخدود المتصفة والمدلاة على الصدور، إلا أنهم لم يضعوا الزهور على قبور موتاهم أبداً، ولم يسوروها كالأقفاص الخشبية كما يفعل الأمراء ذوو الدم الأزرق، بل تركوها مباحة وعارية، رمزاً لسموهم وبطولتهم حتى في الموت، واعترافاً منهم بذلك السور العظيم الذي يفصلهم حتى في موتهم عن أكلة المحللات والأرز المسلوق حيث المقابر تغلق وتفتح في ساعات معينة كالمطاعم

ولقد حاول البدو في احدى سني المجاعة والقحط غزو القرية من الشرق، ولكن طلائعهم مزقت تمزيقاً قبل أن تصل الى الضواحي بعد أن شطرت رؤوس أمرائهم بأطراف المعاول، وجلست نسوة على حواف القبور والعلالي الواطئة يزغردن بالأفواه للفلول التي فقدت فرسانها وسروجها خلف روابع الغبار لا لأنهم محلاء كما يشاع الى الذهن بل لأنهم لا يريدون أبدا ان يبنوا بناء على تقاليد صحراوية. هم كحولها القاتل وسمها الزعاف، فقد كانوا يضعون قلوبهم وقلوب ابنائهم على موائد الضيوف، بدواً أو أمراء، ولكنهم لا يستسيغون أبداً أن يقدموا شيئاً وخيول الضيوف المحاربة تصهل في مراعهم وقد وجدت في عام ١٩٠٠ مئات الجثث في الكروم بسبب دجاجة

وأخذت هذه الشجاعة النائية تطفو يوماً بعد يوم، وتتحول الى برق وصراخ مرير على فوهات الآبار أو فوق عربات الحصاد المحملة حتى السماء، مؤكدة بطريقة لا تقبل الشك ان ثمة رائحة صليبية في الفضاء، وثمة منشاراً سرياً سوف ينشر أقنيتهم وأنهارهم، وينشرها ذات اليمين وذات الشمال، فاتحاً القرية الآهلة على مصراعيها لأكلة الأرز المسلوق والمحللات بما يحملونه من عطش قديم ونزوات لا قبل لهم باحتمالها

وقد أكد شيوخهم العجز مراراً والمسابح الطويلة في أيديهم انهم رأوا بأم أعينهم الغيوم الرمادية تبتعد شيئاً فشيئاً عن القرية، والدجاج ينفق في الشوارع، وعجلات سيارة البريد تتلطخ يوماً بعد يوم بدم الكهول والأطفال

وقالت الصبايا إنهن فوجئن ذات مرة بسرب من الغربان السوداء يندفع نحو أثدائهن، وينقرها باعياء إلا أنهن صرخن عالياً جداً، ففرت الغربان، ولم تأخذ في مناقيرها المفتوحة سوى القماش وخصلات الشعر





وفي احدى أماسي عام ١٩٢٦ بينما كان الفلاحون عائدين الى بيوتهم يترنحون من التعب والاجهاد، والأجراس الحزينة ترن في أعناق الخيل المجهدة، والأمهات الضريرات يتأكدن من أغنامهن على ضوء قناديل النار، لمحوا فتى وسيماً يشعل لفافه على مدخل القرية، وينظر بعينيه الخضراوين الى أصابعه التي تحمي لهب الثقاب. كان أحد أحفاد الأمير عائداً من أوروبا، يلبس بنطالاً وقميصاً بلون الارجوان. ووقفوا مشدوهين، ينظرون الى مؤخرته التي قسمها البنطال الى قسمين متساويين، وبصقوا على الأرض، وتمنى معظمهم ألا يأتي صباح اليوم التالي إلا وهو في القبر، وأحدث الحفران تسلخ منذ صباح اليوم التالي، والأشجار المسنة الوقور تهوي على الأرض مع الماشية المربوطة به، وراح فتيان الخيل الحديد يصعبون أحديتهم على جذورها، ويلمعونها بالمحارم، وأحدث الصبور تحفر كيفما كيفما اتفق في سهول الاقحوان العطرة، والكهول يعودون موتى على ظهور جيادهم أو في عرباتهم التي حطمت بالفؤوس بعد أيام قليلة، وأحرقت انهاها بانتصارات لا يعلمون عنها شيئاً حققها دون السراويل في المدن الكبرى. وبصقت الأقبية الرومانية في جوف الأرض. وحاول البعض ردمها والخلاص من ذكرياتها إلا ان الواعين منهم أبقوا عليها لأنهم كانوا واثقين بأنها ستمتلىء عما قريب بدموع المستقبل.

وقد أدرك «الفهد» وهو ما زال في الثانية من عمره أية كارثة تنتظره، ولذلك ألقى برأسه الصغير الى الوراء وهو مصموم على صدر أمه، وراح ينظر الى السماء الشاحبة محركاً يديه الصغيرتين كأنه يود الانطلاق كالعصفور عبر السحب والرمال. وأطلقته أمه بعد سبعة أعوام ليرعى الخراف ذات صباح في ما تبقى من المروج النامية مصادفة بين المحافر. وعند الأصيل عادت الخراف، ولكن الراعي لم يعد.

وصرخ السائق: «تشبثوا جيداً بمقاعدكم والا انقلبنا رأساً على عقب».

● ●

كان أبو الفهد يقتعد حجراً قديماً داخل المنزل ويداه في حجره عندما سمع زئير الناس وتنشق رائحته، فانتفض كالملسوع، وهرول على الممشى الحجري مستثيراً بآخر شعاعات الأصيل الحمراء ليرى نفسه وجهاً لوجه أمام رفيقة عمره. احتضنها بذراعيه، وحك ذقنه الخشنة بوجهها، وقال وهو يتشمم ملاءتها: «أعرف أنك لم تريه، وأنهم وحوش ضارية لا أمل فيها».

فأجابته بصوت تخنقه الدموع: «ليس هذا فقط بل سخروا مني. لقد تورمت قدماي من الصعود والهبوط في تلك العلب الخشبية دون جدوى».

وغابت صوب في البكاء. فقال زوجها محدداً: ألم تعرفي هم إبني قد أسافر الى الحكومة وأضع الأمور في نصابها؟».

ـ قلت هم كل شيء، ولكن لا أحد يسمع ولا أحد يرى، وكل ما يفعلونه هو ان يستمروا في الكتابة وتقليب الأوراق. لقد مددت هم معصمي وقلت هم احسبوني معه اذا شئتم ولكن دعوني أتأكد من انه ما زال حياً، فهل تعرف ماذا كان جوابهم؟ لقد ضحكوا كأني ما قطعت ٣٠٠ كيلومتر أنوح وأهيم في تلك السيارة الا لكي أمازحهم. إلا ان شخصاً واحداً تلطف لي ذات مرة وقال إبني حرفة، بيتي ولدت جرداً ولم أجد تلك مجدية! بني أتمنى ان تجعا عيناي هاتان مدرس. لو أرى له فيه وهو جاث على ركبتيه أمامي. ومع ذلك فقد سخرت مني تلك الحكومة وأهانتني حتى العظام مع انني كنت مهذبة جداً وصريحة جداً كما أوصيتني. أسألهم بكل لطف وأجيبهم بكل أدب، ولكنهم كانوا يجيبونني كالوحوش. سألت واحداً من الذين يلبسون القبعات، سألته بصوت يكاد لا يسمع. أين سراي الحكومة يا بني؟ فأجابني وهو يصرخ: في مؤخرتي... في مؤخرتي هنا. وأشار براحة يده».

ـ هكذا قال الكلب. لن أنسى ذلك أبداً. يجب ان اذهب فوراً.

ـ لن تستفيد شيئاً أيها العجوز. كما لا أظن أنك طليق اللسان اكثر مني. انهم شيء رهيب لا يحتمل. يكلمونك وهم يكتبون او يشربون المرطبات دون ان ينظروا اليك ولو رقصت أمامهم. تسألهم عن علتك كلك، فيجيبونك أنهم لا يعرفون شيئاً وهم ينظرون الى أكوابهم. إنهم يفضلون النظر ألف عام في قدح ما على النظر في وجهك ثانية واحدة. لا لن تذهب».

وراحت تمسك ثيابه كأنه سيمتطي السيارة في الحال. وكان أبو الفهد لا يحتاج الا الى هذه اللمسة من يدها حتى يكف عن السفر ويهدأ بجوارها.

وأقبل في تلك اللحظة اولاد ابنتها: أربعة أطفال بذات القذارة والسهات واللعاب السائل، وتكوموا في حضن جدتهم التي راحت تمسح على شعورهم بأصابعها

ـ لا فائدة من ذهابك او ذهاب اي منا. سنترك الأمور لمشيئة المولى».

ـ اني أركع له، ولكن لماذا يعاملني بهذه القسوة؟ لماذا؟ لا بد انك اخطأت في مكان ما. لا بد من وجود خطأ ما والا لما ذهبت رحلتك هباء منثورا. آه كان يجب ان أذهب بنفسي مهما كلف الأمر.

فأجابت محتدة: «قلت لك اني عملت ما بوسعي، وكافحت اكثر من عشرة رجال، ولكن الخطأ ليس مني بل منهم».

وأشارت بأصبعها

ـ ومن هم؟ اعطيني أسماءهم».

ـ كلهم. الرجال والطاولات والسيارات. كل شيء. كل ما استطيع هو أن اسأل بلباقة والحاح، فاذا لم أفلح فما عليّ الا ان أعود الى قريتي وأشكوهم الى الله».

ـ وكأن الله دركيا! هيا اشعلي الفانوس ودعينا نجلس في الداخل. هيا أيها الأطفال التعساء ابتعدوا عن جدتكم. أصبحتم كالنمال وما زلتم تلهون في حضنها. لماذا يخلق الله الاطفال؟ لا أعرف...».

ـ لا تكفر يا رجل. هذه مشيئته عزّ وجلّ».

ـ استغفر الله العلي العظيم. أعرف أعرف، ولكن لماذا يخلقهم بهذه الكثرة؟ نحن لا نستطيع ان ننظم حياتنا فكيف ننظم حياتنا وحياة غيرنا؟ يجب ان تناولي عشاءك مع انه لا يوجد عندنا أي شيء للعشاء».

ـ لا إني متعبة وسأنام عوراً.

ـ أما أنا فسأذهب وأرى ماذا أستطيع ان أعمل».

فصرخت محتدة «وماذا تستطيع ان تعمل؟ والى أين تمضي الآن حيث لا أحد غير العمار والكلاب الهائمة؟ تقول ان النسيم بارد مع أني أكاد أشتعل في ثيابي. أين الدلو؟ هل تعرف أين الدلو؟».

ـ إنني أجلس عليه ماذا تريدين منه؟».

ـ سأسقي هذه الزهور انها تكاد تموت عطشاً».

فصاح غاضباً: «لقد سقيتها البارحة».

ـ يجب ان تسقى كل يوم».

ـ كل يوم؟ ولماذا كل يوم؟ وهل هي مصابة بالحمى؟ دعيها وشأنها».

ونهض متمعضاً وهو يقول: «لا أعرف لماذا تستمر مثل هذه المخلوقات في الحياة. سأقتلها جميعاً».

ـ انها على الأقل مسكينة وغير مؤذية».

وراحت تداعب الزهور بأصابعها، وتقلب أوراقها وسيقانها الملتفة بأصابعها «لقد كان طفلي الصغير يحبها كثيراً. كان يجلس مثلك هنا على الدلو ويكتب».

ثم همست مجدداً «اقترب. أريد ان أقول لك شيئاً».

فاقترب منها، وأخذ وضعية الاهتمام الخطير، جالساً القرفصاء امامها.

ـ من هم الكادحون؟».

ـ ما أدراني. لماذا؟».

ـ قال لي أحدهم إن «فهد» كان يشتم الكادحين، يشتم الشعب كله».

ـ مع اني لا أعرف ماذا يقصد بذلك إلا أننا يجب ان نسأل غداً صباحاً عن هذا الموضوع. . .».

وصرخ فجأة «كفى كفى ستميتين هذه الزهور بكثرة الماء انظري عليها اللعنة! انها تشرب كالأبقار».

ـ أظن أن أحداً جاء لزيارتنا».

وجاءت أصوات مبحوحة يتقدمها موكب من السعال: «ماذا تفعلان هناك؟ هل تتغازلان كأهل المدن؟».

وضحك العجوزان، ورحبا بالقادمين، ولوّحا لهم بالفانوس.

ـ وما دخلكم انتم يا عجائز النحس؟! وحياتكم يمر كالدجاج عند الغروب، وليس لكم الا ان تعارلوا الأبقار».

وأصرّ الضيوف على الجلوس قليلاً عند المصطبة كانوا ثلاثة من الكهول المتعبين من ذوي الثياب الخلقة والأصابع التي تهتز عند لف اللفائف. وقال أحدهم بعد ان انهى سعلة موفقة «والآن . هل ما زال «فهد» في قفصه أم عاد يمرح ويسرح مع بنات السوء؟».

ـ بل لا نعرف في أي قفص حتى نلعنه عليهم! من أين أبدأ وكيف أنهي. ذهبت أولا الى مكان ما، فقالوا لي اصعدي الى الطابق الثاني، وعندما صعدت، قالوا عودي الى الطابق الأول وعندما هبطت، قالوا الى الطابق الثالث، حتى تورمت قدماي دون جدوى كلهم أنكروا معرفته».

ـ طبعاً. لا بد ان يعرف أحد مكانه».

وصرخ أبو الفهد: «كان يجب ان لا أدعها تذهب. لقد أخطأت، وجلّ من لا يخطئ» كان يجب أن أذهب بنفسي».

ـ وما الفائدة الآن؟ دعنا نسمع بقية القصة».

ـ ثم قالوا لي. الى الطابق الرابع وهكذا حتى أذن الظهر الى ان قال لي الشخص المسؤول إنني مخطئة وعلي ان أذهب الى مكان آخر. وفي اليوم التالي، ذهبت الى مكان آخر، وظللت أصعد وأهبط الى ان قال لي المسؤول انه لا يعرف شيئاً وعليّ ان أذهب الى جهنم».

ـ على المرأة ألا تخرج من بيتها».

وصاح أبو الفهد: «لقد ضحكوا عليها».

ـ لا لم يضحكوا عليّ بل كان لا يصغون اليّ، فهل عدم الاصغاء يعتبر ضحكاً؟».

ـ بل مثل».

ـ كانوا يعطونني في كل غرفة ورقة صغيرة حتى أصبح معي منها ما يملأ جيبي».

وصرخ زوجها: «وأين هي تلك الأوراق؟».

ـ مزقتها».

ـ اذن هذا هو السبب».

وقال ابو محمود: «لا يا أم الفهد أنت ذكية وكان يجب ان تحتفظي بتلك الأوراق. وكل منا يعرف ما هي أوراق الحكومة».

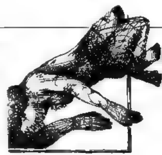
فصاحت أم الفهد «كانت أوراقاً لا نفع فيها. كنت استعملها في مقابلة الاشخاص فقط».

ـ ليكن كان يجب أن تحتفظي بها».

وصاح أبو الفهد «لا تناقشوها. لقد وضح السبب. لقد مزقت الأوراق. لا حول ولا قوة إلا بالله!».

وقالت أم الفهد بتروٍ «قلت لكم انها لا نفع فيها. وقد قال لي أحدهم عندما سألته ماذا أعمل بها. انقعيها جميعاً في قدح من الماء ثم اشربيه في الصباح الباكر».





ـ وهل كنت تقرعين الباب قبل الدخول؟».

ـ بعض الأبواب كنت أقرعها، والبعض الآخر لا أقرعه. في اليوم الأخير لم أقرع أي باب. كنت اقتحم الابواب اقتحاما لأنني كنت يائسة».

فقال أبو علي: «ربما كان هذا سبباً من الأسباب».

فصاح أبو الفهد مغتاظاً: «وما علاقة هذه الأمور بولدي؟».

فقال أبو سليم: «ماذا تقول؟ أنا أراهن على زوجتي بأن هذا سبب من الأسباب الهامة التي عرقلت مهمتها. كانت تدخل على الموظفين دون ان تقرع الباب..».

فقاطعه أبو محمود قائلا: «اسكت اسكت. ليتك بقيت صامتاً!».

ـ بل يجب ان تفهموا ما أعنيه تماما وتقدروا أثره في أخطر الامور. لقد ذهبت مرة الى المصرف الزراعي من أجل نعجتي، فدخلت دون أن أقرع الباب. وما ان هممت بشرح قصتي حتى قال لي الموظف بلباقة: لا تتكلم ولا حرف، هيا اخرج واقرع الباب. وعندما خرجت وقرعت الباب ودخلت مرة ثانية قال لي الموظف: والآن اغرب عن وجهي ولا تعد قبل ثلاثة ايام يا وقح».

فقال ابو الفهد بصوت غاضب: «لا أظن. ما علاقة ولدي بقرع الباب ؟».

ثم أشار الى ضيوفه كي يقتربوا منه، وقال هامساً: «هل تعرفوا من هو الشعب؟».

فصمتوا قليلا، ثم تنحنحوا ولفوا لفائف جديدة بينما قال أبو سليم: «الشعب هو الذي يلبس البنطلونات. ولكن لماذا تسأل؟».

ـ قالوا لأم الفهد ان ابني كان يهاجم الشعب».

ـ انا لا أعرف، ولكننا نسمع هذه الكلمة كثيراً في الراديو. يجب أن تكون هامة. على كل حال اطمئن سأسأل عنها غداً».

فقال ابو محمد: «الفهد ولدكم أيضاً وانتم تعرفونه جيداً».

ـ نعم نعرفه. انه نمر».

ـ ذات يوم كنت عائدا من الحقل فرأيته ينزل من السيارة. لقد حياني بيده. وكان لا يحمل شيئاً..».

فقالت أم الفهد معلقة: «كان دائماً يذهب ويجيء بلا حقائب».

ـ وقذفت له عنقوداً من العنب فتلقفه بيده كالكرة».

فقال أبو الفهد: «كان يحب المشمش كثيراً. يأكله ولا يغسله أبدا بل يقول لنا ان غسل هذه الثمار مؤلم كغسل الميت. يجب ان نؤكل هكذا وآثار الرياح عليها».

وقال ابو محمود: «أبناء الحكومة يغسلونها حبة حبة. ومع ذلك تجدهم دائماً صفر الوجوه كالأموات».

ـ لقد رأيت اسمه مرة في الجريدة وكنت في المدينة، وكان بعض الناس يتجمعون على قصاصة جريدة، وكان أحد أقربائكم يصرخ: ابتعدوا. هذا اسم ابن عمي [illegible]».

ـ ورأيا صورته أيضاً. كان نصف وجهه أسود ونصفه أبيض. وكان ينظر الى فوق كأنه ينظر الى نقطة ما في السماء».

ـ لقد كبر الآن وأصبح رجلاً».

وقالت أم الفهد باكية: «ابني لم اره بعد الا على الورق. لم أر شاربه بعد الا في الجرائد».

وتثاءب الجميع، ووضعوا أيديهم على ركبهم ونهضوا باتجاه باب الخروج، وكانت لفائفهم المتوهجة تعبر رويداً رويداً في الظلام. وعندما وصلوا الى المصطبة، ذهب ابو سليم مبتعداً ليتبول واقفاً، فاستغل أبو الفهد المناسبة وسأله: «كيف الموسم؟».

فأجابه ووجهه الى الحائط: «انه أسوأ مما نظن جميعاً».

ثم عاد وهو يشد حزام سرواله بإحكام بعد ان رسم ببوله على الجدار الأبيض ما يشبه شجرة الصفصاف العارية، وتابع كلامه: «انه عاطل جداً. الأرض لا نفع فيها في هذه الأيام. الأرض مريضة ولا ينقصها الا ان تعصب رأسها بمنديل وتنوح على الأيام الماضية».

ثم جلس على حافة البئر، وأشعل لفافة جديدة: «كان الزرع زرعاً فيما مضى. كانت العرس تقف على طرف الحقل وتأكل دون ان تحني رأسها. أما الآن فلو لبست نظارة لما وجدت شيئاً للمضغ. سأهجر هذه الأرض، فاذا انحنى العشب الطويل فهذا شيء طبيعي. أما عندما يحني العشب القصير ويتكىء على بعضه فقل ان الدنيا ليست على ما يرام. أنا ذاهب الى الحقل صباح غد، ولكني أحس كأني ذاهب الى المنفى».

فقال أبو الفهد: «فهمت فهمت. ولكنك تعرف حالتنا، وقد نحتاج الى شيء ما من اجل الفهد. أشياء ضرورية لا أكثر».

ففكر ابو سليم قليلا ثم قال: «يا رب! صحيح ان الفهد ولد جوهرة، ورأيت اسمه في الجريدة، ولكن يا رب...».

وفيما بعد، عندما انفرد أبو الفهد بزوجته، قال لها باهتمام: «هل تعتقدين ان تمزيق الأوراق أو عدم قرع الباب سبب من الأسباب؟».

ـ من يعرف؟ لا أحد يعلم ماذا يهم الحكومة وماذا لا يهمها».

ـ لا بد ان هناك أموراً اخرى».

ثم مضى متجها الى باب الخروج، فصاحت أم الفهد: «الى أين تذهب في هذا الظلام؟».

ـ سأجلس امام الباب قليلاً، وأعزف قليلا على الناي لولدي الفهد».

ـ لا لن تعزف شيئاً في مثل هذه الساعة. ستوقظ الجيران».

ـ وهل سأنهق؟ سأعزف له قليلا. كان يحب عزفي عندما كان طفلا، ذلك الولد الذي رأيته في العام الماضي يلبس قميصا أحمر ثم جلس على حجر عتيق امام البيت وأدخل طرف الناي في فمه، وأمال رأسه باتجاه الشرق، وراح يعزف ويبكي بينما راحت الكلاب تهرّ في الأزقة مرتطمة بالجدران والعربات». □

نوم

لينا الطيبي

■ ماذا بعد أن تخبو الوسادة
بعد أن يصير الحلم ماء
وتطفو الطحالب؟

ماذا بعد أن ينام السرير،
تينع أجساده ويحين قطافها
تصير الوردة بين دفتي كتاب
ويغرق البحر في السفن؟

المنزل مرآة
شمس في المرآة
حديقته مزدهرة في الظلمة

أنا في هذا الجنون
كرة وراء كرة
هباء يخلف هباء
تتساقط أحلامي
فأصير وهماً في فراغ السقطة
تسيجني العتمة
ويخترقني سيف الضوء.

المنزل مرآة
كلما عريت لها قلبي
رسمت لي جناحين

أطير
وأرتطم بالنوافذ

مرة في فجر الغرفة
رأيت باباً مفتوحاً وبشراً لطيفين نائمين
في فم كل منهم صرخة متيبسة
أحببتهم
وصرت لا أجدهم

مرة أفقت على رؤى الصباح
وكان ليل

ومرة كنت مستيقظة
ورأيت الباب يفتح
وعرائس من البنفسج تتسلل وتتسلقني
وكان نعشي

في كل مرة حلمت
كان الحلم ماء
وطحالب

والآن على مقعد مثل صنم
أحدّث الجنون
جنوني المجنون
يأخذني إلى السرير
ويعريني
فإذا بي على مركب
في بحر
إلى جزيرة □

لينا الطيبي
شاعرة من سورية، صدر لها مؤخراً ديوان شعري بعنوان «شمس في خزانة».



كاتب من سورية

■ صعد، أبو العلاء الى ذروة جبل قاسيون ونادى الرب قائلا.

«اني علوت على جبل أعلى من الجبل الذي علا عليه، موسى. واني أخاطبك بلغة أفصح، فكلمني ان كنت موجودا!!»

ولما تيقن ان السماء فارغة توجه الى أسفل، حيث الناس، ونظر لنفسه في المرآة وقال: انت هنا إذن!؟ ثم انه لبس رداء والبسطامي، وسجد لنفسه مسبحا «سبحاني ما أعظم شاني، أنا ربي الاعلى...» أنا كل شيء ولا شيء، أنا النقطة تحت الباء، من مركزي تتجه كل الخطوط الهندسية لتكون هذا الكون، والنقطة وهمية ليس لها ابعاد ولكن لا هندسة بدونها وأنا مهندس هذا الكون الأعظم، أنا الظاهر في عتمة الليل، أنا الباطن في وضح النهار، أنا أول حبلة من هذا الطين وآخر شكل يتكون منه

«فلولا أني بدوت بيا احتجبت واحتجبت بيا بدوت لما بقي شيء ولا فني شيء»

أنا الربُّ، رغبت ان أولد في المرأة فصحت فيها من روحي، وحصل لي رعشة لما ان اصبحت في قرار مكين، كيما أجدد نفسي كل حين، الى ان امتزجت في كل المسلمين.. ثم قامت أختي حواء فاستخرجت النار الكامنة في الحجارة وأخذت تشوي طيني على النار المستعرة فتكهربت اوردتي السماوية وانبثق منها رعد ورعشة أزلية، سرت في أطراف الطبيعة قبل ان تنشأ الكملة في رحم التراب، ثم فتحت عيني فرأيت خطيئة سقوطي الأولى هي الصواب الوحيد الذي عمله الى الآن، وهذه التي، الجحيم متعلق بخطاها، تجسد ارقع حظ لي فلا تتغافلوا عن نقطة الفتنة التي تبرق في الحب.

وقلتُ: للمرأة ربٌّ تعبُده، هو جسدها، الى ان تغدو أمّاً فتنقلب لعبادة تاج الجسد، وتلقم حلمتها القتلة والانبياء، المتسولين والعظماء باللهفة نفسها الى الحياة

وقلت: الذكر سماء، والأنثى أرض لا ترضى بغير سبع سماوات طباقا، سماء بعد سماء تحجبها عن رؤية سيد الفضيلة، هذا القابع بين ملائكته العاجزين عن اللقاح.

ورأيت امرأة تشبه حلمي فقلت هذي هي، ولما أطبقت، قبضت على سراب. وأنا قد أعييتني الحيل واستنفدت كل ضلالاتي لاصطياد الشيطان الأكثر غموضا، كرغباتي التي تصعقني كلما احسستني عتلتا بالمطر والحلم. وأنا قد جئت محمولا فوق رياح الكراهية الأبدية، ولكني أحببت كراهيتي وسقطت في شراك الحب مرة أخرى. وهذه الأنثى تزداد محبّتي لها كلما زاد احتقاري، وانها لتزداد ضآلة كلما أرادتني أكثر...

وكل شيء أطاعني وسجد لي، سوى النار ما زالت تحرقني بالشهوة، شهوة الحب والقتل، وأنا اقترب منها كلما ازددت احتراقا، أدور وأدور حولها، دوائر داخل دوائر، كما الفراشة حول اللهب ولا أستطيع منها فكاكا، ورأس الفرجار بداخل النقطة، نقطة الشهوة، نقطة الحب، نقطة الحقد، نقطة الصدق، نقطة البدء وحولها الحروف، وأنا عين تبصر كل شيء سوى ذاتها، وعيني نقطة المركز، هذي النقطة التي لا أنظرها، وانما أصنعها، وهذه الفلسفة هي الدائرة التي يحدثها الفرجار.

«في البدء كانت الكلمة» وأنا الرب من داخل الكلمة آتيكم، لأني كامن في اللغة ولا مهرب لكم أيتها الحيوانات الناطقة.

انا الشعر، أنا النثر، أنا الحروف والأرقام، أينما توليتم فثمة وجهي. أنا السلطة المتوحشة التي لا حدود لها، أنا اللسان الذي ملؤه العالم، أنا الفرد السيد الذي لا يشبه إلا ذاته أعلمكم لقد رأيت البداية والنهاية ويا حزن من رأى العالم كذبةٌ كبيرةٌ، وهذه الأرض مركبةٌ فضائية يقودها الحمقى، في خط سير يحدده العميان، وكل الخربشات التي نسجت تزيد من ضخامة كرة الثلج المتدحرجة: «فالعلم بلاء، والجهل عناء، والقول داء، والسكوت هباء، وكل ذلك سواء، فالغوا ما كتبتم، وانسوا ما علمتم، وازهدوا فيما جمعتم». اذ كل ما آتيتموه محض لعب كلعب الأطفال في مياه النهر المتجلدة، هذا الذي ليس له مبتدى ولا منتهى

وهاأنذا قد جئت

فمنذ زمن طويل، يوم ان دعيت بآدم ونسيت أني إله، وأنا ما زلت في وهم ان الآلهة هي شيء غيري! وتصاغرت خوفا منها حتى تلاشيت كبرغوث في عباءة شبح، ثم شاءت لي الصدف ان أعطس، ولما ان عطست خرجت قطعة السبح من حلقي فاستيقظت وانتبهت، (لأن الناس نيام فإذا عطسوا انتبهوا!) وعندها عرفت ان: (هو أنا وليس هو هو) لأن عطف المجهول على المجهول يحيلنا الى الوهم، فعطفت المجهول على المعلوم ثم صحوت على أنا نحن

وجاء رجال السلك الديني، وخلقوا ربا شبيها بهم، ملكا ووزراء، خدما وحشما وعرشا ودرجات، حديقة هو ومحرقة للتعذيب، وصاروا جباة لرب مستبد مخيف! «والمثلث ما زال يصرخ ان للرب أضلاعا ثلاثة» مع أني دائرة بلا أضلاع

وأنا الرب غدوت حبيس جدران أنبيائي، ومذاهب الفقهاء نوافذي الوحيدة التي توصلني الى العالم الرحب الفسيح، وانا العليم لست حزينا ولا سعيدا لكل هذا الغباء. فكل ما يأتيه بنو الأحياء عبادة، سوى الدين والتدين، هذا الشيء الوحيد الذي ليس بعبادة، «فإلى متى أعرف بيا أعرف، وأين ما لا يستبين، وأعلل نفسي بلعل وعسى، واليوم وغدا، وكلا ولا، وبل وبلى؟»

وأنا الخبير الأقصى، نازعت الشر بالشر للحق، فابدلت الجبر بالحتمية، وقمت بالتفسير والتأويل والرواية والاستنباط لنصوصي التي لم أكتبها، فاحتلت بنفسي على نفسي وعكست المسيرة من تحت لفوق، من الواقع المتحقق الى التنزيل العزيز، لأجل خيري الأسمى

وكلما ازدادت معرفتي بالأشياء كانت معرفتي بنفسي أعمق وأكمل، وأنا أتعاظم وأتكامل الى ذروة التلاشي

أنا هو الباب

عراة تدخلون منه، وعراة تخرجون، وبين العري والعري لا شيء سوى الكلمة ثمة كلمة ترقص، وأخرى تحلق، وثالثة تحترق، ورابعة وخامسة ... والله فضاء للكلمات وما زالت الكلمات تتلاقح وتتناسل الى ان يمتلئ الفضاء معرفة، فتكامل أطراف السعادة ويكون ربيع لا فصول بعده

وقلت الجسد ربابة والروح نغم في الأوتار، وما زالت الربابة تتطور وتتقلب في جملة من التحولات داخل مزرعة الطبيعة. اذ ان ثمة صغيرة تكفي للتعريف بكيموني. فتحرروا من أنفسكم وانقضوا حرمة كل شيء تجمد في ثلاجة التاريخ، لأن هذا الذي يدعى إنسانا قد عاش دائما في عصور حديثة، فاقتلوا بي، أنا الرافض الأكبر، ارفض نفسي البارحة، وغدا سأرفض هذا اليوم، لأن ديموتي في التغير والحركة لا السكون

وأنا عشق مستحيل، أمجد ذاتي لذاتي، فأحرق كل شيء لاحترق وأصهر كل شيء لأنصهر وأنا وأنت وانتم وأنتن وجه واحد لسيد النغم الكوني

وقلت الزمن نهر وأنتم أمواجه، أمواج تتناسل أمواجا... أمواج تسحح أمواجا. وهذي أشجار الحلم تنمو على ضفافه، تزهر حينا وتثمر طورا، الى ان تنضج ثمار الوهم ريانة، مبشرة بالسقوط، من العلى الى ◁



◁ القاع.... كم هو رائع صوت ارتطامها بسطوح الموج، كومضة الفن في الليل المدلهم.... والنهر ما زال يمضي حاملا أمواجه العاتية من الدموع والدماء والصيحات والخطب، الى أن يتلاشى في سبخة الخريف الساكتة، حيث ينظر الغصن آخر ورقة سقطت منه....

وأنا بحر كوني، والأمم جداول تستقطبها أعماقي، وهذي جسور الكفر تعلن ثورتها فتمتد باستقامة فوق ظهري المحدودب!

ورأيت هذي المدن حجرات مفصولة، توحدها شبكة مجارير تحت أجساد من اسمنت بارد يجثم فوق صدر هذا الذي أزمع الفرار الى ذروة الجبال، والذرى أبدا تفر منه، لأن روحه العمياء تمتطي ظهر جسده الأعرج، هذا الذي يقوده الى هاوية نبع مظلم عميق، بينما الأخرى تصير الى الآماد اللانهائية... فلا في القرار استقرت ولا الى الأفق ترقت، وما برحت تؤجل السأم بالادهاش لأن المدهش ظل الأمل

انا هو سيد البرمجة.

كل شيء يسري بمقدار الى مستقر فلا ينبغي ان يكون عبدا ولا حرا داخل حقولي الالكترونية، وإنما له ان يلعب حسب قوانيني والبقاء للأنجح... برنامج يولد وآخر يدمر، ويبقى الميكانيكي الأنجح، هذا الذي سيترتب عليه ان يصب قوالب المستقبل، تحت اشرافي، أنا الميكانيكي الأعظم والرياضي الابرع في هذه المجرة «وها قد توضحت الطرق وصار يرى بتغميض البصر ما كان لا يرى بانفتاح العين، وينال من البعد ما كان لا يوجد بالقرب»، انا الأحد المستنير، بنيت صرحا لهندسة الوراثة، ونفحت في الأرحام الاصطناعية نفحة كاملة، لأن الكمال المطلق، كما لو كان كمالا إلهيا، ينتج أفرادا يعشون التمتع بوجودهم في ولاء... الولاء للأفكار لا للعامسة، للحركة لا للسكون.

وأنا القوي قوة فعالة لا تدرك، وهذي قوتي تراكمت صلابتها، حتى غدت كالزجاج، فأعلنت بداية التشظي، وقامت حروبي بين بعضي: رأسي ضد قبلي، شهوة تمشي على ساقين ضد رأس يتدحرج فوق تضاريس متباينة، وعلى قدر الحقد يكون الحب، وليس هذا العالم سوى نرولي.. وأنا المسطر الأعظم

«لم أدع للكتابة قوة الا عصرتها» فعكست الأوائل على الأواخر، وجعلت البواطن ظواهر، وقطعت الأجساد عن الأرواح وجعلتها مراكب عائمة فوق بحر الصدف، والموت أمواجه تحركوا بمجاديف السعادة، وانشروا قلوع المغامرة، ويمموا نحو مملكة الرغبات، حيث لا شر ولا خير في عالم الحلم.

إشارة.

[هذا النص الأخير قد بدأ، ولما يكتمل، فنهايته مفتوحة بانتظار القلم الذي سيتمد في جسده ولا أقول يختمه، لأن النهاية تكون في «سقوط الحرف، واعهداد الدنيا والآخرة، واحتراق الكون كله»] □



«حق النباح»

واخيرا قرر الكلب الهزيل الرحيل عن البلاد بعد أن انهكه الجوع سوفي منتصف الطريق الى البلاد الأخرى التقى كلبا من تلك البلاد عازما الهجرة الى بلاد الكلب الهزيل، سأله الاخير

ـ حدثني يا صاحبي عن بلادكم يقال إن الخير فيها وفير

أجاب الكلب الآخر:

ـ أجل. أجل اللحم والعظام.. و و.

قاطعه الكلب الهزيل الجائع مدهشا:

ـ اذن لماذا تريد الرحيل عن بلادك؟!

فهمس في اذن صاحبه:

ـ لأن النباح هنا محظور وانا اريد ان أنبح.

حينذاك أقفل الكلب الهزيل راجعا الى بلاده، وبصحبته الكلب الآخر وهما لا ينفكان عن النباح.

[ص - ز]

□

لست من هواة أو مريدي الفلسفة الكلبية ولا من انصار فرانز فانون، ولا أتشبه بديوجينوس وأسخر من عباءة ايرل برادور..

لست نهلستيا أو كوزموبوليتيا ولا أومن بالانتليجيستا، ولا أدعو للخرمية أو القرمطية أو المزدكية ولا أريد أن أحل محل دون كيشوت..

صحيح أني حاقد على الارستقراطية والبيروقراطية والاتوقراطية والتلتوقراطية والاوليغاركية، وأتعاطف مع البروليتاريا، ومغرم بالديمقراطية، وأردد دائما مع بيرتون «إن كلمة الحرية وحدها تثير حماسي»، وأصرخ ملء فمي: حذار من «المكارثية» الأدبية، وحذار من «التوليتارية» الفكرية!

منذ ان اعلن الفيلسوف نيتشه موت الله وخرج فرويد بتحليله النفسي الذي خربش مداركنا، هذا اذ تجاوزنا ديالكتيك ماركس ومادیته التاريخية ورأس ماله مرورا بنظرية دارون في أصل الأنواع وانتهاء «بنسبيه انشتاين»، داهم الأوروبيين هوس اسمه الحداثة.

لم تأت الحداثة من الفراغ.

ففي منتصف ثمانينات القرن التاسع عشر وما بعد حدث انقلاب كبير في التكنولوجيا وظهر أهم الاكتشافات في مجال الفيزياء والكيمياء والبايلوجيا والطب والهندسة والعمارة، وانبثق عصر جديد في بداية القرن العشرين عصر الذرة والكهرباء والسيارة والطائرة والتليفون والسينما وأشعة اكس، ووصلت الرأسمالية أوج ازدهارها حيث مرحلة الامبريالية البشعة ولغتها الوحيدة الاحتكار «كارتيلات، السنديكات، التريستات».. ونمت المدن وتضخمت «باريس، لندن، برلين، وبعض الولايات الأمريكية»، وتشعبت فيها الصناعات، وراحت تبحث عن أسواق لتصريف منتجاتها وبدأ الصراع، ونشبت الحرب العالمية الأولى التي زعزعت القيم والمبادئ، وخيبت الآمال، وشعر الانسان الاوروبي بالضياع والغربة وسط هذه الدوامة العجيبة دوامة القرن العشرين الذي قال وداعا لافلاطون وارسطو. القرن الذي حدثت فيه اكبر ثورة هزت البشرية قاطبة الا وهي ثورة اكتوبر «١٩١٧» في روسيا القيصرية وفي هذا القرن اندلعت الحرب العالمية الثانية التي انتهت بكارثة «هيروشيما وناغاساكي»، وصحت الشعوب النائمة على قفاها، وشرعت تخطو نحو المستقبل عبر حركات التحرير الوطنية والحديث طويل ذو شجون. ان ما يهمنا هنا هو الحداثة التي انبعثت من جوف هذه الدوامة، وكان ابرز رجالاتها «جيمس جويس» ت. س. اليوت مارسيل بروست، هنريك ابسن، عزرا باوند، فوكنر، فرانسز كافكا، مايكوفسكي، والقائمة تطول ولا تنتهي..

الحداثة بنت الحضارة وصنو المدينة وثمرة الفكر المبدع الخلاق. ومن جوف الحداثة انبثق معظم التيارات والمدارس والمذاهب كالتعبيرية والطبيعية والدادائية والسريالية والتصويرية والتكعيبية والانطباعية الرمزية والمستقبلية واللامعقول وحتى الواقعية الاشتراكية والى حد ما الوجودية كفلسفة والبنيوية كمنهج. وأظن لسنا بحاجة الى الحديث عن الروائع في الشعر والقصة والرواية والمسرح والموسيقى والفن التشكيلي التي انتجها فرسان الحداثة

والآن أين نحن من الحداثة؟

الحداثة كلمة نلوكها في أوقات الفراغ ونرددها كالببغاوات حين نشعر بالضجر والخواء ونحن ما زلنا نرزح تحت اطنان من الأقوال والحكم والبدع

والنظريات الساذجة البليدة الجوفاء الجاهزة منذ مئات السنين.

نسعى الى الحداثة ونؤمن بالغول والسعلوّة وعند الشط والعفاريت والجان والملائكة

ندعي التقدم والتقدمية ونشتم ونسلخ كل من يخالفنا في الرؤى والأفكار والايدلوجيات..

ندافع عن حقوق المرأة ونضطهد نساءنا بشتى الأساليب.

نتشدق بالأممية ومحبة الشعوب ونحن أكثر شوفينية من الجنرال شوفان الذي قال: [وطني فوق كل الأوطان].

نتغنى بالحرية ونحن أكثر فاشية من موسوليني وأكثر دموية من فرانكو.

نطالب بالابداع، ونلعن النقاد ونتهم السلطة ونتساجل ونتشاجر ونعربد. أين الابداع؟ من اين يأتي الابداع والشرطي القابع تحت جلودنا يهددنا بالدمار كلما مسكنا بالقلم.

ما من كاتب عربي يجلس الى الورقة الا ويضع الرقيب نصب عينيه لأنه يقف له بالمرصاد شاء ام أبى.

وبعد.. أما آن للمتشاعرين والحكواتية الدجالين الطبالين الزمارين القوالين الأفاقين، الميكافيليين حتى النخاع، الحداثويين على الطريقة السلفية، المجاملين حد اللعنة ان يخرسوا..

أما آن لنا نحن الصادقين الصامتين الشامتين المالئي الحانات والمقاهي والشوارع ان نرفع عقيرتنا وننادي بصوت جهوري عال حتى تبح حناجرنا «كفاكم هراء.. كفاكم هراء».

انا نعترض على الرداءة والعجاجة والسذاجة والعبارة في الأدب السائد، بل اننا ضد السائد، والبائد، والهامد، والجامد في الأدب والفكر..

وقد يقول قائل: هل لديكم البديل؟

نقول: نعم.. لكن الأخوة الاخياف في الصحف «الصفحات الثقافية» والمجلات لا تروق لهم كتاباتنا بحجة أنها لا تتماشى مع الخط العام.

ما هو الخط العام؟

انه شعارهم الابدي «الأدب الرديء السائد» ويركنون النصوص الجادة الجريئة جانبا.

اننا أدباء ولسنا موظفين في مؤسساتكم فلماذا تكممون افواهنا وتجهضون تجاربنا؟

ألا يحق لنا بعد كل هذا الكبت والقمع والمنع والردع ان نصرخ، وان شئتم ننبح.

[افسحوا لنا المجال ودعونا نمر نحن جيل الحداثة. نريد ان نقول كلمتنا كما نبغي لا كما تبغون. وانتم تعرفون جيدا ان الأدب الحقيقي خارج المقاسات والقوالب الجاهزة]

من يتفق معي فليرفع صوته وسبابته احتجاجا ومن لا يتفق نحتكم للغة الاحصاء والبيلوغرافيا لمعرفة حجم الحقيقة □

أحتاج إلى البحر وامرأة

[illegible]

كاتب من المغرب

■ أنت الأرض وأنا الماء.

أنت التي خلّفتني تهري ووضعت جمرة في فمي كالطفل المشاكس وانسحبت للفرجة. بحق الكون اللامتناهي قولي متى تبرد وأتنفس الاحتراق والضيق.

لا تلوين رأسك إني أحتاج هذه الأيام الى لقاح ضد التهاب سحايا الحقيقة أو أتبحر. وأحتاج الى حقنة برميل من الصفاء كي تصحى روحي من دسها وتنساب بلا عقد على سجيتها بكل رهفة وارتياح.

* * *

أحتاج الى البحر أحطم أسوار العصا المطفقة لاعصاب الاعصاب عن عمودها الفقري. أتمدد على رمل الشاطيء. أتوسد صخرة. استريح من أتعابي قليلا. أركب ظهر نورسة بيضاء وأسرع لغزو مجاهل العمق أتلاشى في الحلم بلا احتياط وبي رغبة جامحة في امرأة تجمع أشتاتي في قلبها بعد ان تكنس شهوتي للحذر وسوء النية والعنف.

* * *

أحتاج الى فح المتاهات كي أؤكد عزمي على مواصلة الطريق؟

أأصلب حدقتيّ على حبال البرق الخاطف كي لا يغشاني العمى وكي تصدقين؟

أتعرم الروح بصدء القضبان وتتنازل عن الرحيل الى البساتين التي تنتظر عودة الغائب؟

بيننا في الحياة أسوار تغطى بالصيانة نتيجة الأخطاء يبسا في أنسجة الروح جدران، إذ معمر، تقرص حبل المودة وتعلن الحرب علينا بالنيابة

حذار لي!

حذار لك!

* * *

تعالي لأجلس بين يديك كأول مرة في العمر ودون أن أحس أنفاسي توجسا. واقتربي لتصل شفتاي الى امتصاص بريق عينيك.

أنا لا أضرب كما يكف

أنا أحو المعادن. أتمدد تحت الضغط كالحديد المحمر لأداعبك. وعندما لا أضغط أنكسر في تواضع أناني كي لا أتخذ شكل السنبلة بين أناملك.

* * *

أأحتاج الى وضع تفير في رأسي كي ي ـ النحل في الذاكرة؟

أأخشى اللسع المركي لا أتذوق العسل عن شفتيك؟

أأحتاج يا غزالة الى لبنك كي أقدمه لأطفالي احتماء شقوتهم الى هذا التناقص الذي يوحدنا ويفرقنا على الجبهات والالتهابات؟

أأنت في حاجتي الى أكبر انتهازيي أواخر القرن العشرين كي تضربين صفقة دسمة من الحب المنتظر؟

* * *

ليس من حق المحب أن يكتب آخر رسائله على الرمال ويطلب ثباتها عند هيجان العاصفة ليبقى مخلصا أو مغفلا طول العمر لخرافة يعبدها وحده

ولماذا أغضب عندما يشتد بي الحنين وسببية الامتلاك؟

ولماذا تنظرين الي هكذا باستفزاز يشوبه التيتم؟

أنا لا أتشفى ولا أشفي غليل نرجسية ماكرة. أنا أخاف أن يفاجيء قلبي سقوط ثلج مباغت فيقطع الطريق ويجمد شريان الوجد

يا هذه، أليس أقرب الناس اليك أقربهم جهلا بك؟

إنما كما سلف لا أحتاج الى بياض الكفن كي أخط العبارات السود. تلك عادة أصدقاء الغراب.

أريد أن أنفجر غناء كناري فوق رموش امرأة واحدة وهي تستندني من الخلف كي لا أسقط. وبدل أن تركب ظهري مطية تشير بحقد الى منابع الجوع وتحرض الوجدان على الانتفاض

* * *

أنا لست متهورا كما يبدو لك، بل أقطع الوادي وأخشى التيار.

أنا لست بحاجة إليك إلا بقدر ما أنت بحاجة إلي بعيدا عن الشبهات.

أنا عصى ينجرف مع سيل الليالي المتوحشة. ولست أدري أي الضفاف أنغرس في طميها وأنت صديقه مخلصا للعشب

* * *

من أعانقها حناني تسند رأسي ركبتيها فلا تكشف خنادق الحلم للمسافات؟

* * *

أنا الضائع،

أنا الضائع مصيري

أنا المتهور المائع

من يدري أهذا الكلام يقال للفهم أو للهدم؟

للهدم ان يحلم بأشهى المعاول ولي ان أمتليء بأشهى امرأة قياس الروح.

* * *

◁



أحتاج اليك والمتاهة تشدني في جنون وقائي بعيدا عن نمسي فأرتبك. أريد أن أحب بلا خوف ولا احتاج الى أن اراكم على القلب ما يقصم ظهره من أوزار.

أريد ان أحب بلا خوف ولا أريد ان أتشطر بين احتيارات أطيب أطيبها كريه حتى الغثيان.

أريد ان أكون بؤبؤ عيني امرأة أتجدد برؤيتها ورؤاها تجدد الفصول دون أن تراني خارجها ودونها مدعاة للرقابة والفتور

* * *

ما الكتابة اليك؟

الكتابة اليك محنة وراحة. حرمان منك وشوق اليك احتيار.

الكتابة اليك صدق جارح مع النفس ومواجهة حامية تشبعني ركلا يدمي جسدي المعذب بلا شفقة

الكتابة اليك نشيج هادىء حتى الكآبة المحفوفة بالمخاطر وفرح متوتر حتى مشارف الانفجار.

الكتابة اليك أعصاب تتقطع محتجة ومطالبة بالانصاف

* * *

كيف أئن تحت وطأتك وأسرق قبضة شجون ملتهبة من أعماقي وأهديها اليك؟

أنا لا أتنازل عن القاسم المشترك ولا أساوم نفسي فيما اختارت يداك عطلة. ولكني أنازع نفسي مرغما على تحسس الدفء في كل شيء صعوداً وهبوطاً في سلالم وطلاسم الوجود. لست في وارد الحاجة لأن أخدع او أخدَع. واذ يمتص السحاب الكثيف رؤاي اختلط وأغيم.

* * *

تعبت روحي. أحببت حتى التعب.

كل الوقت لمن؟

كل الصدق لمن؟

أحيانا تصغر سواعدنا على قياس المخاطر فنندفع في أي اتجاه دون احتساب الخسارة.

أنا موافق مسبقا على السفر حيث تشائين ما دمت أحدث كالارتجاج في ضلعك الأيسر.

أما تزال أيدينا تشتهي العناق؟

أحيانا تصغر قلوبنا على قياس المسافة التي قطعناها وقطعتنا مع الإشارة الى ما خلفته من ندوب على وجهينا.

* * *

لكم هو مؤلم حقا أن تشوب لبن الحب حموضة العمر!

لكم هي قاسية لوثة اللسان المتهم (بكسر الهاء)!

أنا يا سيدة الانتظار لا أعرف كيف التنازل عن عرش حبك دون انقلاب يطيح برأسي.

أنا يا سيدتي أحتاج الى البحر. أخلع نوافذ القلب. أشرع أسراري للشمس. بعيدا عن الفواجع الممكنة أود بجدعك متشبثا بالعماء المتشارط.

أحتاج الى امرأة تضغط أحزاني وشبهاتي وتعلبها باسمنت سميك كمفاعل ذري معطل. وتجتاحني كإشعاع عذب

أحتاج الى السحر وامرأة

واحتاج الى مضي دوما سيارة مفححة ضد كل الاشارات المخطئة □

صلصال امرأة
ومقاطع رذاذ الدمع والنعناع

عبد المقصد الحسيني
كاتب من سورية

■ امرأة

بحر مرجان/ أمواجها مدماع شهوة/ المرأة نامت على قمة نهديها المشعوذين/ تركت للصيادين/ والبحر/ والبخور/ دمعة رصاص كحلا للجياع/ المرأة معمل أقمشة/ تركت على غصن خطوات من ريح/ شفاهها أجراس حليب/ حذاؤها أوسع من سرج/ فمها ندي كبراد/ تركت قميصها من نبيذ في العراء/ نام الظامئون بعيدا عن أعضائهم النحاسية..

■ أربعة

كانوا أربعة في المطر/ شوارب مبللة/ أخوة في الصلاة/ عمال في الحزن/ وقفوا تحت المطر/ صامتين مثل قطيع من غنم/ بضعة ستمترات من الخوف/ كانوا أربعة.. ثلاثة.. أربعة.. عشرة/ كانوا أقوياء/ في الأرض التصقوا كرائحة الثوم.

■ جبل

جبل من قمردين/ وزبيب/ وضع نظارتين/ وقبعة وطار الى شرفة حجل..

خرج رجل من كيسه جبلا من بغال/ ومتاريس/ عانق رجل قنديل الجبل/ فاض نبع أو نهر/ صعدوا الى قمة الجبل/ هناك التموا دون أشواق..

■ صيف

طائر متشوف/ صهر صحراء/ فمن بعثر وريقات صيفه الى مظلة؟/ من تركه يفر من لصوص؟ ترك المعاول تقتني هنداماً/ هندامه سهل من أشواك/ يتدلى من شاربيه/ مثل حبل من غبار/ لم يكتمل الصيف/ لن يقود كرة العطش الى لحمها/ لن تنغرس الأنياب المائية في التعب/ كسهام سيشرون/ صلصال وقتها/ الى رقص لمشر الحشرات..

■ مطر

المطر كالجنس/ عصير قلق/ نام في صندوق خجل../ أصابع قرنفل/ نظرية عشب/ ترك قبعته لأخواله الثعالب/ فاضت الأرض حيوانات/ نسوة الفلاح وضع يديه في جيب المطر/ ركض مع الجنة/ ملهل بالتتك وعلب النذر/ نام على مليون صلاة/ في الصباح دلفت أصابعه/ وترك أصابعه للمطر... □



■ في الخارج صرت. كانت الشمس كنقطة.. ماسة بلورية تشع. تلتمع في سماء نائية صافية، تعمي ناظريها. الدنيا حرها لا يطاق. مع السبيل انحدرت. كلما الثوت ثنا المنحدر. ثنا الخلاء. حواليك في كل صوب.. هضاب متنامية مع مد النظر. وسهول مترامية يجثم عليها سكون وصمت قاحلين جافين يقصمها أخدود ماشف يلتوي بين حقولها كثعبان فهره الصهد. محيلات خاوية البطون.. أشجار وأشواك سق وغار طلع وسدر.. كحلها تبدل نبتها تعبرت أشكالها

تخطو تسير هائما، ناشداً السلوى، دافعا البلوى، كعاشق تيمه الهوى. الصخور بينها تعبر متوجساً مرتهباً من سموم الزواحف. هسيس الريح يسري وحفيف الأوراق تئز على أعواد واهنة واهية. تلتجىء إلى أدنى شجرة تفئياً بها مجهداً مضنى المنبع المناسب يعجزك.

تتكفىء عليه وتكرع ثم تهب كطائر أعياه الطيران طويلاً. تنهض متثبتاً ريانا. شيء كالموسيقى يهفو الى أذنيك. مسلوباً مأخوذاً ترهف السمع الى الانغام المتسربة معزوفة بآلات حمية ليس أجواقها، سوى الطيور والأشواك والأوراق في غاب الطين. كلما أوغلت في الاحضان زادت وحشت، تعردك. ككرة حموسيه تتدحرج بين سفوح مجدبة لا تنبت غير الأشواك والأحجار على المدى هناك تطالعك قبور. كلها من تراب وشواهدها من حجر بال، على عظام من رميم، كأنها من زمن سحيق، يرطب أحشاءها هذا الماء الأسن الطافح ببات السهار الخارج وصبّار يانع ناتىء السنان إن صيفاً وإن شتاء يثر مطمورة القاع مشحونة الحواسب بجحور ترهب الجوارح بقاطنيها متوجه نحو القبور تلوت سورة الرحمان وختمت.. إِنَّ لِلَّهِ وإِنا إِلَيْهِ راجِعُونَ.

تدور بعصرك دورة كاملة حول نفسك. يساورك الخوف من الثعابين والحيات المتربصة خلف الاحراش وهذا الصمت المطبق. فتبلع ريقك وتسير لماذا كل هذا الخوف من «اللاشيء»؟ ألو كنتما كائنين مشاحيين متنازعين في هذا الفضاء لما كان هذا الاحساس؟ هل أحلام باطنة مكونة شرعت تطفو يا ليت الزمان جاد في ذلك المكان ويا زمان الوصل بذلك القفر السعيد ترق. تغفو سويعات الهنا هياماً بديار كُنّا..

بين أشجار باسل المعلقة صعدت الى القمة حيث حوش الوالي سيدي حامد.. سلّمت على الطلل سلام الأجداد. ملتجئاً اليه فراراً من طوفان الصمت الى صمته الطافو. أسفل السفح تحول الطوفان نهراً يتعرج جانبيه القصر المائل رغم قدم الزمن. تابعت انسيابه وهو يلج كدوم بلوعوان. الغابة انسالت بأشجارها مع امتداد اهصاب كاظمة دائبها وثعالبها كاتمة رعبهم الى متى احلولك الظلام ديا رعب كانت أيام الصبا لم يبق منها إلا الاسى والأشواق. هيجت القروح الكليمة التي لا تندمل على حاة انمحت تماماً ولم تترك غير القفر الخالي. بانحناءة على نبتة الدوم. تنزع لبها تصنع منه فتيلاً تشتق به هذا الصمت. طارت قبرة أجهضت رماطة الحاش. عليها اللعنة تحن رمية بحجر

تولي وجهك شطر القبلة تكابد حر الصمت والقرص المتقد بنفلت لهيبه على أم رأسك يكويه، يتفصد الجبين، عرقاً

سكون مشحون بالارتعاب من كل حدب. الغابة بضواريها.. النهر بعمقه يجتز السفوح. يكاد يعصر ترابها الأحمر. الهضاب المتكاثرة ذات اليمين وذات الشمال.. بفجاجها الفاغر الافواه. قاعد ترى الى هذا الفراغ المدقع الذي ما توقعت أنت تكون بين فكيه المترملين إلا في حلم كابوسي يضغط عليك بكلكله. أين منه سليمان يناجي جموع هذا النمل. الدؤوب الحركة والعمل؟ استشرى البشر بين الطوايا ليهد أحابيل الكابوس المضروبة على النفس. استغرق في تأمل هذا الخلق ونسي ما حوله من هدوء عميق أيها النمل اغزوا هذا الصمت وهدم قلاعه ناشراً بين أحضانه صخب الحياة وضجيجها. ولا هذا الهول.. بعدها ينادي مناد ان مات يلقيس تطأ ملكها الشمخ على عروش الهوى. يجمعها الحنين والشوق حتى إذا مثلت بين أحجار هذا الحوش الجلمودية تخر راكعة مهووسة رافعة بصرها الى السماء سبحانك ربي العظيم. تربو الى الطيف تعانقه تبثه لواعج البعد وكمد الفراق تدع النمل يواصل الكدّ وتنحدر محاذراً السقوط وقد بارحك الجوى والعذاب □



الشاعر الوحيد

مصطفى محمد الحضيري

كاتب من ليبيا

■ وحيد يمشي هذا الشاعر

وحيداً حزيناً. تتعب يجرجر قدميه في تثاقل وعناء، وكأن قدميه قد شدتا بصخور ثقيلة

يغني اغنية حزينة من اغاني عصر الكهوف أو هو أقدم تاريخاً

وحيد في الطرقات وحيد في المقاهي، لا أحد يمشي معه لا أحد يرافقه، لا أحد يخفف من كآبته

هو، والمطر بريد من قتامة وحدته، يصل إلى داخله صوت اليأس. المطر يبلل أفكاره وأخيلته

شاعر في المطر. شاعر وحيد. شاعر في الوحل. يمتزج المطر بدمعه، برذاذ كلماته يريد أناشيده ليحيي زهرة. ليمش زنبقة ذاوية. ليصبح للماء طعم أعذب وللعصافير ريش أجمل

وحيد، وفي نفسه صورتان مئذنة والآلة، المئذنة تردد أدعيتها في خشوع وسكون، والآلة تقرأ لوحاتها في ضجيج وصخب.

وحيد كنقطة يتيمة في آخر السطر.

شاعر امتص بقايا الكلمات من شفاه الآخرين ولفظها من جديد حمراء قانية بعدما امتزجت مع بصاقه اللزج.

يحسو بقايا كأس مُلئت بعرق الآخرين ودموعهم وباقي مجالستهم. وكلودة الحرير ينسج منها لوحة قاتمة.

وحيد يتلو أناشيد الحرية ويغني للحب وحده، يتلو أناشيد الحب ويغني للحرية

وحده مشى وحيداً، واصل سيره ترافقه حجارة الطريق التي يركلها بانتقام، الى ان يصل الى هدفه أو لا يصل. الى ان يجد رفيقاً أو لا يجد

يظل يسير وحيداً. حزيناً كئيباً يغني أغنية حزينة من اغاني عصر الكهوف أو هي أقدم تاريخاً □

«الناقد» في عامـــ

أولا: محتوى الدراسة

مجلة «الناقد» في عامها الأول، ١٢ عددا تمثل. ١٠٠٨ صفحة (تم اضافة الغلاف لصفحات المجلة: كل عدد يمثل ٨٤ صفحة).

ثانيا: الطريقة

(أ) عرض في جداول وأشكال بيانية، مع تحليل موجز
(ب) النسبة المئوية مقرّبة الى الرقم الصحيح.
(ج) تم تقسيم «الناقد» الى الأجزاء التالية.

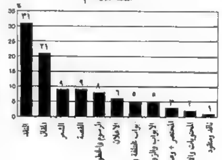
١ـ النقد
٢ـ المقال
٣ـ الشعر
٤ـ القصة
٥ـ الرسوم والخطوط
٦ـ الاعلان
٧ـ ابواب مختلفة (تشمل: وراء الأخبار، لقاءات، وثائق ادبية، احاديث، الخ)
٨ـ الابواب والزوايا (تشمل: افتتاحية رياض الريس، عبد الغني مروة، زكريا تامر)
٩ـ المختصر + وصل حديثا
١٠ـ صفحة المحتويات (صفحة ٣) الاشتراك
١١ـ ناقد ومنقود

ثالثا: العرض والتحليل

(١) الأشكال البيانية

يمثل الشكل البياني رقم (١)، او الشكل العام، النسبة المئوية للصفحات المشغولة من كل جزء من الأجزاء الاحدى عشر

شكل بياني رقم (١)
الشكل العام
النسبة المئوية من اجمالي صفحات
الناقد خلال العام



(١) ابواب مختلفة: تشمل وراء الاخبار. لقاءات. وثائق أدبية. رسائل حديث. . . . الخ
(٢) الابواب والزوايا: تشمل افتتاحية الريس + زكريا تامر+ عبد الغني مروة

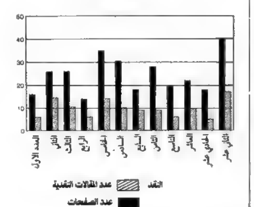
ويوضح الشكل البياني رقم (١) ان النقد غلب على الموضوعات الاخرى، ويمثل تقريبا ثلث صفحات المجلة.

وفيما يلي عدد الصفحات الممثلة لكل جزء:

الجزء	عدد الصفحات
١ـ النقد	٣١٣
٢ـ المقال	٢١٠
٣ـ الشعر	٩٠
٤ـ القصة	٩٠
٥ـ الرسوم والخطوط (م)	٦٥
٦ـ الاعلان	٧٦
٧ـ ابواب مختلفة	٥٢
٨ـ الابواب والزوايا	٤٩
٩ـ المختصر وصل حديثا	٣٠
١٠ـ صفحة المحتويات الاشتراك	١٩
١١ـ ناقد ومنقود	١٤
	١٠٠٨

(م) بالنسبة للرسوم والخطوط (جدول رقم ١) تم حسابها بشكل تقريبي ويفحص مثال لكل عدد وتوضح الاشكال البيانية التالية اتجاه «الناقد» خلال عامها الأول في كل من المجالات الآتية

شكل بياني رقم (٢)



ـــها الأول

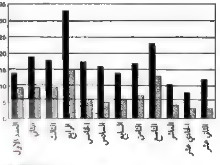
احصائية

طـــارق الطيـــب

ترجع الزيادة الطارئة في العدد الثاني عشر الى تخصيص ملف لمناقشة «موضوع الشعر الحديث»

المقال

(شكل بياني رقم ٣)

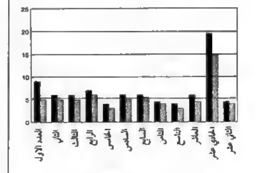


المقال — عدد المقالات
عدد الصفحات

في الشهر الرابع زادت الصفحات المخصصة للمقالات بالمجلة.

الشعر

شكل بياني رقم (٤)

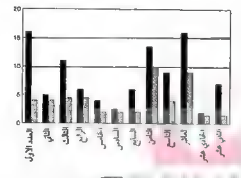


الشعر — عدد القصائد
عدد الصفحات

ترجع ايضا الزيادة الطارئة في العدد الحادي عشر، الى تخصيص ملف لـ «قصائد من سورية»

القصة

شكل بياني رقم (٥)



القصة — عدد الصفحات
عدد القصص

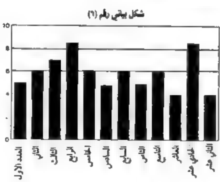
ترجع الزيادة في العدد الأول الى ارتفاع عدد الصفحات المخصصة للقصه

وفي العدد الثامن الى ملف «قصص من المغرب».

وفي العدد العاشر الى ملف «كاتبات من الأقطار العربية»

الرسوم والخطوط

شكل بياني رقم (٦)



الرسوم والخطوط — عدد الصفحات

(ب) الاسماء التي شاركت في «الناقد»:

بلغت الأسماء التي شاركت في الناقد اجمالا: ٢٨٩ اسما، وكانت كالتالي.

(جدول رقم ٢)

الأجزاء	كاتب	كاتبة	اجمالي
النقد	٨٥	٥	٩٠
المقال	٦٩	—	٦٩
الشعر	٥٣	٢	٥٥
القصة	٣١	١١	٤٢
الرسوم، والخط	٢٢	٢	٢٤
اخرى	٩	—	٩
مجموع	٢٦٩	٢٠	٢٨٩
نسبة مئوية	٩٣٪	٧٪	١٠٠٪

(عدد الاسماء)

(جدول رقم ٣)

الأجزاء	كاتب	كاتبة	اجمالي
النقد	١١٧	٥	١٣٢
المقال	٩٠	—	٩٠
الشعر	٦٢	٣	٦٥
القصة	٣٣	١٢	٤٥
الرسوم، والخط	—	—	—
اخرى	٩	—	٩
مجموع	٣١١	٢٠	٣٣١
نسبة مئوية	٩٤٪	٦٪	١٠٠٪

(عدد المقالات)

تم استبعاد الرسوم والخطوط، لصعوبة تمييز من قام بالرسم في اعداد المجلة

الفرق بين الجدولين مغزاه ان هناك بعض الأسماء التي تكررت في المجلة اكثر من مرة خلال العام، مع ان النسبة ما زالت كما هي تقريبا، وتوضح مشاركة ضعيفة للمرأة في «الناقد».

أما الاسماء التي تكررت، فكانت كالتالي:

في النقد ـ ظهر غالي شكري ٨ مرات، عبده وازن ٧ مرات، شفيق مقار ٤ مرات، مودي بيطار ٤ مرات، ثم كل من صبري حافظ، نادر سرور وفخري صالح ٣ مرات، ثم خمسة اسماء تكررت مرتين: عبد الواحد لؤلؤة صلاح عبد الله، وفيق رمضان، شربل داغر، ميشال نفولا وميشال جحا.

في المقال ـ ظهر انسي الحاج والصادق النيهوم ٧ مرات، ثم نوري الجراح ٤ مرات، ثم مرتين لكل من: أمجد ناصر، غالب غانم، معروف الرصافي، صبري حافظ، أحمد بسام ساعي وأنيس الجزائري.

في الشعر ـ ظهرت اشعار انسي الحاج ٤ مرات، فاضل العزاوي ٣ مرات، ومرتين لكل من: سميح القاسم، فاير خضور، بندر عبد الحميد، امجد ناصر، رنده قوشحة

في القصة ـ ظهرت قصتان لكل من: حنان الشيخ، عبد العزيز مشري، ومحمد صوف.

وفي الرسم ـ رسم نذير نبعه اغلاف «الناقد» ثلاث مرات، ثم مرتين لكل من. شلبية ابراهيم وشفيق عبود.

(جـ) الكتب التي تناولتها «الناقد»:

في جزء النقد. بلغ عدد الكتب التي تناولها جزء النقد ٧٦ كتابا، بواقع ٦ كتب في العدد الواحد تقريبا. والموضوعات كانت كما يلي.

(جدول رقم ٤)

	روايات	شعر	دراسات متنوعة	دراسات نقدية	قصص	ترجمة	نقد النقد	مقالات	
العدد	١٨	١٦	١٦	٧	٦	٦	٤	٣	٧٦
٪	٢٤٪	٢١٪	٢١٪	٩٪	٨٪	٨٪	٥٪	٤٪	١٠٠٪

يتضح من جدول (٤) ان الروايات والشعر كانا اكثر الموضوعات تناولا بالنقد، وان المقالات هي اقلها تناولا بالنقد والتحليل. اما الدراسات المتنوعة وغيرها، وتشمل: (دراسات سياسية، تاريخية، اجتماعية وغيرها) فتمثل في مجموعها نسبة كبيرة، ولكن في مفرداتها تمثل نسب قليلة بالمقارنة بالترجمة أو القصص مثلا.

في جزء «المختصر»

«وصل حديثا»: بلغ عدد الكتب المتناولة في الجزءين ٧٠ كتابا، تم تناولها بتعقيب وتحليل مختصر، بواقع ٦ كتب في العدد الواحد تقريبا، على مدار العام. وعلى الوجه التالي:

«المختصر»=٢١ كتابا

«وصل حديثا»= ٤٩ كتابا

والموضوعات كانت كما يلي:

(جدول رقم ٥)

	روايات	شعر	موضوعات متنوعة	دراسات نقدية	قصص	ترجمة	مقالات	مجموع
المختصر	٢	١٢	٢	٢	—	٢	٢	٢١
وصل حديثا	٣	١٩	٨	٧	٦	٣	٣	٤٩
مجموع	٥	٣١	١٠	٩	٦	٤	٥	٧٠

الرسائل في جزء «ناقد ومنقود»

بلغ عدد الرسائل التي ظهرت بالمجلة ١٠٨ رسالة، بواقع ٩ رسائل لكل عدد، مع ملاحظة:

(أ) ـ خلو العدد الثالث والرابع والخامس من الرسائل

(ب) ـ تم احالة ٤ مقالات نقدية في العدد السادس والسابع والثامن الى جزء «النقد»، لتناولهم موضوعات طويلة نسبيا في نقد «الناقد».

ويمكن توضيح جزء «ناقد ومنقود» في الجداول التالية

طارق الطيب، باحث وأديب من السودان، يتابع الآن دراساته العليا في فيينا

(جدول ٦)

رجل	١٠٥
امرأة	٢
مجهول	١
عدد الرسائل	١٠٨

(جدول ٧)

	عدد الدول	عدد الرسائل
عربية	١٣	٩٠
اجنبية	١٠	١٧
مجهول	١	١
مجموع	٢٤	١٠٨

(جدول ٨)

الجهة	عدد الرسائل
المغرب	٣٠
سورية	١٧
الأردن	٨
العراق	٦
البحرين	٥

باعتبار جزء «ناقد ومنقود» يمثل الترمومتر الذي يقيس درجة التفاعل مع المجلة، فقد كانت الاستجابة ـ عموما ـ طيبة، ومؤيدة في معظمها. وبالنظر في تقرير «رياض الريس» في العدد الثاني عشر (ملامسة الجمر) والأخذ في الاعتبار ان عدد نسخ «الناقد» لم يتجاوز بعد ٨٠٠٠ نسخة، وان دخولها مسموح في ست دول عربية فقط ـ يمكن القول إنها حققت الكثير في مثل تلك الظروف.

رابعاً: النتائج العامة

● ان «الناقد» لم تنحرف عن طريقها المرسوم مسبقا، والنقد يمثل عماد المجلة، ويبلغ ثلثها تقريبا.

● قدمت «الناقد» ٢٨٩ اسما في عامها الأول، بعضها معروف، وبعضها غير معروف، وحققت أحد أهم مبادئها، بإتاحة الفرصة للكتاب من مختلف الأجيال والأقطار العربية، كي يعبروا عما يشاؤون بحرية، وهي نتيجة طيبة باعتبارها ممنوعة من الدخول في معظم البلدان العربية.

● ان هناك بعض الأسماء قد تكررت، خاصة في الشعر والقصة، مما يضيّق المساحة لنتاجات ابداعية جديدة.

● ان مشاركة المرأة في «الناقد» ضعيفة، فلم تمثل في مجموعها اكثر من ٧٪ طوال العام

● ان المسرح اختفى من صفحات «الناقد» سواء كتابة أو نقدا ☐

ممنوع من التداول

نشر الدكتور رفعت سيد أحمد، وهو كاتب مصري معروف، قصة مع الرقابة في مصر، في جريدة المعارضة المصرية «الأهالي» العدد ٤٠١ تاريخ ١٩٨٩/٦/١٤، وننشر فيما يلي النص الحرفي لهذا المقال الذي يعكس الواقع الذي يعانيه كل كاتب عربي مع الأجهزة.

قصتي مع المصادرة

رفعت سيد أحمد

■ بعد قراءة التحقيق الصحفي المهم في عدد «الأهالي» (٧ ـ ٦ ـ ١٩٨٩) والمعنون بـ «القبض على كتاب» ليسرى جمعاح، وجدت كثيرا مدعوة الزميلة عبلة الرويني، لرواية وقائع ما حدث لي مع الأزهر بشأن مصادرة كتاب (رسائل جهيمان العتيبي قائد المقتحمين للمسجد الحرام بمكة) و(الاسلامبولي. رؤية جديدة لتنظيم الجهاد)

وتتلخص وقائع تجربتي مع المصادرة في قيام بعض ضباط مباحث أمن الدولة بناء على اتصال مباشر مع السفارة السعودية بالقاهرة ورجال الأزهر ومجمع البحوث الاسلامية في اوائل مارس ١٩٨٨ بحجز جميع نسخ كتاب (رسائل جهيمان العتيبي) في مخازن الناشر (مكتبة مدبولي) بقرار شفوي منهم وباقرار تحريري موقع من الناشر (الحاج محمد مدبولي) الأمر الذي دفعنا الى رفع دعوى قضائية عاجلة عن طريق الاستاذ عبد جهاد الشق المجلس، فخرج عن الكتاب بعد ٤ شهور من المصادرة هذا بالنسبة للكتاب الأول اما الكتاب الثاني (الاسلامبولي) الذي نشرته ايضا مكتبة مدبولي، فقصة مصادرة هذا الكتاب أكثر اثارة، فلقد استمر عرض الكتاب بالأسواق لأكثر من عام (يناير ١٩٨٨ ـ فبراير ١٩٨٩) في ان فوجئ الناشر بفرع من فرع مباحث امن الدولة بالجيزة بناء على تقرير ايضا من الأزهر يأمره بحجز ما تبقى من الكتاب داخل المخازن لأنه يهدد امن الدولة واستقرارها وسلامتها، ثم اتبعوا هذا القرار بحجز ناشر الكتاب لفترة في فرع امن الدولة بالجيزة، ثم باقراره بعدم توزيع الكتاب وكان الاقرار داخل (الاطوحل)، أي اشترك فرعا أمن الدولة (بالقاهرة ـ والجيزة) في مصادرة الكتاب الذي لا يزال مصادرا، وبحث دلالات هذه المصادرة، والتي نتصورها لا تخرج عن الآتي

أولا وفقا لقانون المطبوعات رقم ٢٠ لسنة ٣٦ فقرة (١٠) فإن حق مصادرة الكتب ليس من سلطة الأزهر او أمن الدولة بل هو من سلطات مجلس الوزراء، وفي حالات الطوارىء وفقا للقانون رقم ١٦٢ لسنة ١٩٦٨ فقرة (٣) فان هذا الحق وبشروط مقيدة، يكون من سلطة نائب الحاكم العسكري، وليس الأزهر اما دور الأزهر فهو قاصر على المصاحف وكتب الاحاديث وفقا للقانون ١٠٢ لسنة ١٩٨٥. اذن هذا الدور الرقابي الجديد للأزهر بماذا نفسره؟ إنه جزء من عملية خلط الأوراق والأدوار امام العقل المصري في كل شيء بما في ذلك امور الثقافة فيصير من لا حق له يفرض ويشرع ويمنع وفق هواه

ثانيا المصادرة المستمرة لكتاب (الاسلامبولي) لم تحل دون انتشاره، بل العكس هو الصحيح حيث وسعت المصادرة من دائرة توزيع الكتاب ولكن لماذا لا يتم تداول مثل هذا العمل في العلن دون خوف وقهر يمارس على الناشر او المؤلف في الوقت الذي تترك فيه عمليات استخدام الدين والاسلام على وجه الخصوص في كل شيء بما في ذلك تصديرها في اعلانات (جلب البركة) لشركات توظيف الأموال الفاسدة!

ثالثاً: لا بد من وقفة جادة للمثقفين في مصر على اختلاف مشاربهم الفكرية لايقاف ذلك، ولتكن بداية هذه الوقفة تكتلا جماعيا من الذين صودرت اعمالهم وعبر لجنة الدفاع عن الثقافة القومية واللجان الثقافية بالأحزاب المصرية والنقابات المهنية لايقاف مهزلة المصادرة التي وصلت الى حد قيام عنصر صغير في أمن الدولة بمصادرة كتاب اسلامي سياسي يدعو الى البحث واليقظة والى مصر افضل فهل تكون هذه الحملة التي تبنتها «الأهالي» هي بداية الطريق لهذا التكتل؟ نأمل. وهذه يدنا اول من تصافحكم ☐

مدخل إلى شيكسبير

نماذج من الترجمات العربية

صلاح نيـازي

هذا الرأي النقدي في مترجمي نتاج شيكسبير الى اللغة العربية، تنشره «الناقد» في قسمين، القسم الثاني سينشر في العدد القادم

■ لا بد من الافتراض، ان مترجمي شيكسبير يتمتعون بالضرورة، ولو على درجات، بالشجاعة والجدية والمغامرة. لذا يجب استقبال محاولاتهم المسرحية، بالاستبشار والترحيب، ومعهما يمكن تبرير الحرص على مناقشة اجتهاداتهم، حتى تنشط الدور الثقافية الشيكسبيرية وتتضاعف، وبالتالي تتفاعل مع البيئة الثقافية الجديدة

حاشا ـ اذن ـ أن تتخذ هذه المقالة لنفسها، سلطة الامتحان والاختبار بأي معنى. لكن يمكن اعتبارها، كملاحظات متفرج لا يقوى على القيام والقعود بنشاط، ومع ذلك قد يصيب، في انتقاد هذا اللاعب أو ذاك.

لا بد من الافتراض ثانية، ان الترجمة أياً بلغتْ، فلن تكون إلا صورة فوتغرافية للوحة رسم أصلية، وهي مع كل امانتها، تفتقر الى حركة الريشة، وايقاع اللون وتنفس الضوء، تفتقر الى عمليات التدرّج والتكوين، الى الصراع بين الفكرة والتطبيق. شيكسبير، بهذا المعنى، لوحة رسم أصلية لا تكف عن التفاعل، فيما بينها من الداخل، ومع كل من ينظر اليها على انفراد، بل ان هذا التفاعل يتنوع في الفرد الواحد، حسب ثقافته، وحسب مزاجه ونفسيته.

هل شيكسبير لوحة رسم، أم انه عملية تسلق؟ قد تصعد الى قمة جبل، بأية واسطة نقل، قد تتمتع غاية التمتع بالمناظر حواليك، وفوقك وتحتك، وتعود متمتعا بلذاذة، وتنام بهناءة. هناك من يقرأ شيكسبير، وكأن بواسطة نقل. وهناك من يعد العدة، يتمرن ويدرس طبيعة الجبل، قبل الشروع بالتسلق، فإن همَّ، وتخاصمت أعضاؤه بصخوره، يتفصد دم هنا، وينزف جرح مؤلم، تصبح الصخور جلوداً، والأطراف أغصاناً، تلاحم دموي بين الصخرة والعضلة. ايقاع بين اليد والقدم وضربات القلب والقصبات الهوائية والارادة. التهاون هاوية. الانزلاق هاوية. لا بد من ايقاع كامل بين الجسد والروح والعقل. لا يكون التلاحم اكثر اثارة إلا في التسلق جبلا أو نصا. مستوفز أنت، لا ينسيك طموح القمة، خطر الهاوية. قراءة شيكسبير تسلق حقيقي، وفي مخاطره تكمن اغراءاته. الذين قرأوا شيكسبير، كمن يحتفظ بصور تذكارية، إلا الذين اعدّوا العدة وتمرنوا ودرسوا طبيعة النص وتضاريسه، تركوا فيه أثرا، وترك فيهم اثراً، تملكوه وتملكهم، هم اكثر غنى والنص اكثر غنى، علاقة لا تنفصم، كعلاقة الأساس بالجدار، وبالسقف.

كان الافتراض، ان مترجمي شيكسبير، يتمتعون، ولو على درجات، بالشجاعة والمغامرة والجدية. عانى منه حتى اكثر المتخصصين في الدراسات الشيكسبيرية من الناطقين باللغة الانكليزية. ولا أدل على ذلك من الشروح، التي يعترف في تضاعيفها المحققون، بعجزهم عن فهم مقاطع منها. حتى ان عالماً مبوراً يدعى «غرانفيل بيكر» خصص المادة الأولى من كتابه «تقدمات لشيكسبير»، الى مسرحية «خاب سعي العشاق»، وحينما حاول ان يحلل احد مشاهد الفصل الرابع، سُقِطَ في يده حتى كاد «يفقد وقاره النقدي».

المخرجون المسرحيون كذلك. يقول بيتر بروك: «الغرض من اجراء التمارين والتجارب على المسرحية الشيكسبيرية، هو إيجاد المعنى». ويقول جي. أر. رسل: «الباحث يدرس نصوص المسرحيات، كأنها بعيون جديدة، مع اطلاع على الأساليب البلاغية الاليزابيثية، وتقاليدهم

المسرحية، وآرائهم في الساحرات، أو الملوك، أو العدل، أو الرحمة، ومن ثم يطرح هو تصوره الذي ينشد من ورائه التأثير في قرائه حتى يفهموا المسرحية بالشكل الذي يرتئيه... كلا المخرج والباحث يظنان ان معانيهم، ما هي إلا بعض الجوانب من معنى اكبر، وان المسرحيه كثيراً ما تنفلت من قبضتهم»

أين تكمن صعوبة شيكسبير، في افكاره؟ أم في اسلوبه ولغته؟ أم فينا؟

إذا استثنينا اللغة الانكليزية ومجازاتها لبعض الوقت، والتفتنا الى المصطلح الذي نطلقه على المؤلفات المسرحية الشيكسبيرية، أي: النصوص. هل هي نصوص حقا وتقرأ كمادة روائية او شعرية او قصصية؟ وإذا لم تعتبر نصوصا، اذن ما هي؟

يقول يان كوت Kott في كتابه «شيكسبير معاصرنا»: في كل آثار شيكسبير لا أحد مشهداً أبعث على الغثيان من مشهد موت كورديليا . تبدو أعمال تيتوس الوحشية، لدى قراءتها، عابثة. قرأتها ثانية مؤخراً، ووجدتها سخيفة. شاهدتها على المسرح فوجدتها اكتشافا مؤثرا، لماذا؟. حين تبدو لنا مسرحية ما معاصرة، سطحية وهامشة لدى قراءتها، في حين تثيرنا وتتملكنا على المسرح، نقول إنها مناسبة للمسرح».

هذا هو بيت القصيد. القراءة شيء والمشاهدة شيء آخر. الكلمة المكتوبة شيء، والكلمة الممثلة شيء آخر كلمة واحدة مثل «نعم» قد تعطي عشرات المعاني حسب الطريقة التي تنطق بها، والمقام الذي تقال فيه، وبالمثل فانها قد تعطي عشرات المعاني السلبية وكأنها «لا».

الم يختلف الشراح العرب في تفسير بيت امرىء القيس؟:

أغرّك مني أنّ حبّك قاتلي وانك مهما تأمري القلب يفعل

هل هو مجرد استفهام، أم انه استفهام استنكاري؟ ألم يتوقف معناه على طريقة إلقائه؟ ثم كيف تمثل دور الملك لير في نزعه الأخير؟ هل كان يعرف ان ابنته كورديليا ماتت؟ ام انه ما يزال مقتنعا انها ما زالت على قيد الحياة؟ لا بد ان كلماته تأخذ معنى مختلفا من حالة الى أخرى، وكذلك تمثيلها، وكذلك ترجمتها.

يقول مورلي Moseley في كتابه «مسرحيات شيكسبير التاريخية»: «ان كلمة نص بحد ذاتها تثير مشاكل. فكتاب يحتوي على قصيدة أو رواية، قد يبدو وكأنه من نفس صنف كتاب يحتوي على مسرحية، ونستعمل الكلمة المختصرة «نص» في وصفها جميعا. لكن هناك اختلافات واضحة.. الرواية تقرأ ببطء أو بسرعة تترك جانباً باستطاعة القارىء ان يعود الى صفحات سابقة لإذكاء ذاكرته المفاتيح الوحيدة للمعاني تكمن في الكلمات في الصفحة. بيد ان المسرحية خبرة مشتركة، تجري في بناية خاصة، بالسرعة التي يقررها الممثلون والمخرج، لا المشاهد الفرد. وأكثر من ذلك، فان استقبالنا لأية مسرحية يتأثر الى حد كبير باستجاباتنا الغريزية لمظهر الممثلين، وشخصياتهم وأصواتهم، ويتحكم ما يختاره المخرج في هذه العناصر من السرعة والتوكيد وحتى المنظر. علينا أن ندرك ان الكلمات المطبوعة، ما هي الا رمز واحد في نقطة واحدة في شيء ما، يعمل لا بالصوت وحده، بل بالصورة، ان المشهد المسرحي صورة ناطقة بلا شك».

على هذا تبدو صعوبة المترجم العربي مضاعفة في هذا المجال، حتى وان لم تكن هناك صعوبات أخرى. فلعدم وجود عراقة مسرحية تتوارث التجارب، فانه أمام نص مطبوع لا أمام صورة ناطقة.

الصعوبة الثانية التي تواجه الشيكسبيريين، ناجمة عن كيفية النظر إليه، والى مسرحياته. هل هو كاتب مسرحي، أم شاعر؟ هل مسرحياته مكانية أم زمانية؟

يقول كينث ميور Muir «لم تكن عظمة شيكسبير موضع شك في الاقطار الناطقة بالانكليزية، إلا ان النقاد والممثلين لم يقولوا بعظمته مؤلفا مسرحيا إلا تملقا وتشدقا، وللبرهنة على عدم ثقتهم به مؤلفا مسرحيا ما قام به «سير ولمت» في مسرحية Symbeline، اذ حذف منها مقدار ما حذف منها غيره قبل نصف قرن». والمعروف ان برنارد شو أعاد كتابة الفصل الأخير من مسرحية الملك جون. اما الروائي توماس هاردي فيقول: «لا علاقة لشيكسبير بالمسرح اليوم، ولم تكن له علاقة به من قبل»

وقبل ذلك كان كاتب مسرحي وممثل عاش في القرن السابع عشر، يدعى كولي سيبر قد غير مقاطع كثيرة من مسرحيات شيكسبير التاريخية، وظلت تلك التغييرات مستمرة لمدة قرنين من الزمان

على أية حال، تعترض المترجم، أي مترجم مشكلتان عويصتان، تتركان لرحمة المترجم، وتمكنه الأكيد من لغته الام بالدرجة الأولى، وهما الأمثال والتوريات

الأمثال معضلة، وفي كثير من الأحيان يتناقض فيها اللفظ ومعناه، ولو أخذت حرفيا لما عنت شيئاً لنأخذ على سبيل المثال، المثل العربي «ان يبغ عليك أهلك، لا يبغ عليك القمر» يقول الشارح «إنه لولا معرفة قصته والمقدمات لما فهم منه معنى مفيد البتة لأن البغي هو الظلم، والقمر ليس من شأنه ان يظلم أحداً، فكأن يصير معنى المثل «إن كان يظلمك قومك لا يظلمك القمر، وهذا كلام مختل وليس بمستقيم»

بالاضافة الى ذلك، فان الصعوبة تأتي من كيفية استخدام المثل، ومتى يستعمل؟ وما هي أغراضه؟ بكلمات اخرى، هل تتشابه الأمثال في اللغة المنقول عنها، واللغة المستوردة لها من حيث كيفية استعمالها، ومتى تستعمل ومن حيث أغراضها

المعروف ان كتب الأمثال الانكليزية، تضم عادة بين ٦٠٠ ـ ٨٠٠ مثل وتعرّف على أنها جمل حكيمة وقصيرة، وهي بهذا تشبه الأمثال العربية التي ترتبط بالحكمة، وتتوفق «باب الحكم والأمثال»، «وليس في كلامهم أوجز منها ولا اشد اختصارا»

كانت الأمثال تدرس في المدارس الانكليزية منذ القرن العاشر الميلادي، كطريقة ذكية لتدريس اللغة اللاتينية، واستمر هذا المنهج الى القرن التاسع عشر. ما يهمنا ان الأمثال في عصر شيكسبير بلغت ذروتها «ومن المحتمل ان الأمثال التي نسبت الى شيكسبير كانت موجودة ولو بصيغ اخرى». غير ان النظرة للأمثال تغيرت الآن كلية. فالاوساط العلمية والثقافية، تنظر اليها بازدراء وتحرّمها في مؤلفاتها واطروحاتها ومقالاتها. يتساءل نورمان دوغلاس: «ما الحِكَم التي في الأمثال؟ ما هي إلا مجموعة من الملاحظات المبتذلة. خذ خمسين مثلا سائرا، انها بالية جدا مبتذلة جدا، لدرجة نربأ ان نتفوه بها».

أضف الى ذلك، ان الأمثال نادراً ما تستعمل في افتتاحيات الصحف الجادة، وان استعملت فلغرض خاص. مع ذلك تشيع الأمثال في خطب السياسيين، ومناقشاتهم، وكذلك في البرامج الاذاعية والتلفزيونية ذات الطابع الترفيهي، وفي أعمدة الصحف الشعبية. لماذا؟

يبدو ان الأمثال الانكليزية تستعمل لغايتين: الأولى «لكسر الجليد» أو رفع الكلفة، وبعيدا عن الرسميات والمجاملات. الثانية «انهاء نقاش وصل الى طريق مسدودة للإيحاء بأن وراء المثل، رأيا أو عرفا عاما يؤيد الفكرة المطروحة. ويهتم المعنيين استعمل شيكسبير الأمثال بما فيها الشيبة، والأقوال التي تجري مجرى الأمثال.

هل نتوخى نحن من أمثالنا العربية هاتين الغايتين؟ فاذا كان الجواب سلبياً فكيف يتحايل المترجم على ذلك، ويجعلها ذات فعالية؟ الترجمات الحرفية ضارة ضرر حرفية الأمثال العربية «الصيف ضيعت اللبن» أو «كل الصيد في جوف الفراء او «رجع بخفي حنين»

◁

لنأخذ المقطع التالي:

'In sooth, my friend, your father might kept
This calf, bred from his cow, from all the world
In sooth he might'

أولا حذف المترجم السطر الثالث بلا مبرر، وترجم السطر الأول والثاني على الوجه التالي:

(كلاّ أيها الصديق، لقد كان من حق أبيك
ان يحتفظ بهذا العجل الذي ولدته بقرته دون سائر الناس)

بغض النظر عن ترجمة In sooth بـ «كلاّ» وهي تعني حقيقة، وترجمة Might بـ «حق» وهي تعني يجوز أو من الجائز فان العجل والبقرة مأخوذان من المثل الانكليزي:

« whose the cow is , his is the calf»

أي «من له البقرة، فله عجلها» وهو قانون انكليزي متوارث، استشهد به الملك جون هنا للفصل بين أخوين لأحدهما نغل، اختلفا على إرث الأب. ثم ان البقرة صفة للمرأة الدميمة، وهي نفس الصفة التي اعطاها «سكارس» لكليوباترة حينما هربت مع انتوني من القتال في البحر.

لنأخذ مقطعا آخر:

'Yet indirection thereby grows direct
And falsehood falsehood cures as fire cools fire
Within the scorched veins of one new-burn'd

جاءت الترجمة على الوجه التالي

«والرجوع عن الباطل يردك الى الحق
ومن أخطأ السبيل فان خطأ آخر يهديه سواء السبيل
كالنار تطفىء النار
بعد ان يتأجج لهيبها».

والآن كيف يهدي الخطأ الآخر الى سواء السبيل؟ وكيف النار تطفىء النار؟ ومن أين جاء المترجم بـ «بعد ان يتأجج لهيبها»

يشير المقطع أعلاه الى مثلين، وهما:

« One diciet drives out deciet» والآخر

'One fire drives out another' ومعناهما «باطل ينقض باطلاً» و «نار تداوي ناراً»، ذلك ان المثل الثاني يشير الى عادة انكليزية قديمة (وعربية أيضاً)، هي ان الحروق الجسدية تداوى بتدفئتها.

اما الفكرة العامة، من وراء المقطع، انه ما دام الحق والباطل يسيران في خطين متوازيين، فمن الأفضل لمن ضل السبيل، وأراد ان يرجع الى جادة الصواب، فما عليه إلا ان ينتقل من خط الباطل الى خط الحق، دون الحاجة الى الرجوع الى بداية خط الباطل، فذلك أفضل وأسرع.

تكررت هذه الفكرة في مسرحية هاملت:

« By indirections find direction out»

وترجمها جبرا ابراهيم جبرا بالصورة التالية.

(وهكذا نحن المتمتعين بالحكمة والتمود
نكتشف بالطرق الملتوية والحياد عن الهدف
الوجهات الصحيحة»

بالاضافة الى ذلك، اقتبس شيكسبير من التوراة والانجيل كثيرا من الأمثال، أو لمّح إليها. لننظر في أحدها ونقارن ذلك بالترجمة

« I am amazed, methink, and lose my way
among the thorns and dangers of this world»

وقد ترجمه الدكتور محمد عوض محمد على الوجه التالي:

(يخيل اليّ ان الدهشة جعلتني أضل السبيل
ما بين أشواك الحياة وأخطارها)

يبدو لأول وهلة، أن الترجمة معقولة اذا لم توضع الى جانب نصها الانكليزي. فالدهشة غير موجودة ولكنها مستنبطة من الاستقراء اجتهاداً. اما إذا كانت ترجمتها لـ I am amazed، غريبا من الأفضل ترجمتها «أنا مشده أو انا مذهل»، كما أن «أضل السبيل» هي غير «أضلُّ سبيلي»، لأنها توكيد على حالة فردية خاصة، وهي المقصودة هنا. أمّا «ما بين أشواك الحياة وأخطارها» فقد تمر دون ان تثير شبهة، الا ان شارح طبعة آردن يفسر الأشواك Thorns بـ Riches أي أطايب، لأن فيها اشارة الى الاصحاح ٢٢ من الأمثال، «لا تشتهِ أطايبه لأنها خبز أكاذيب. لا تتعب لكي تصير غنياً» واشارة الى انجيل متى ـ الاصحاح ١٣: «والمزروع بين الشوك هو الذي يسمع الكلمة، وهمّ هذا العالم وغرور الغنى يخنقان الكلمة فيصير بلا ثمرة».

الصعوبة الأكثر تعقيداً، هي ترجمة التورية، لأنها خصيصة قومية في كل لغة، وعلامة فارقة لها. ونقلها من محيط الى محيط، هو كاستبدال صورة شخصية في جواز سفر، بصورة شخص آخر. لذا ما من حيلة لترجمتها، سوى براعة المترجم وتعمقه، لا في لغة الأم فحسب، ولكن في طبيعة مجتمعه

صيغ التورية باللغة الانكليزية، تتشابه وصيغ التورية في اللغة العربية، تشابهاً تكادان تكونان فيه توأماً، من حيث الجناس كتشابه الكلمة حرفاً وموسيقى واختلافها معنى، أو تغير حرف واحد، او التقارب الموسيقي فيها. بالاضافة، فان التوريات تستخدم لنفس الأغراض التي تستخدم فيها الأمثال الانكليزية، وخاصة في تعريضها وغمزها ولمزها وايحائها. وهي الحيلة التي لجأ إليها مقدمو البرامج الترفيهية، لشد المستمع أو المشاهد. ولهذا السبب أفرط «النغل» في مسرحية الملك جون منذ أول ظهوره على المسرح في استعمال التوريات الجنسية الفاضحة، حتى يكسب الجمهور من الشوط الأول

وما العهد بجديد، فالتآليف العربية التي تخاطب النظارة ككل، توسلت من قبل نفس الطريقة في استدراج الجمهور وجذبه ومشاركته، أي الألفاظ البذيئة الخليعة، خاصة وأن المرأة لم تكن من بين هؤلاء النظارة. وعلى هذا يمكن تعليل الاضافات الداعرة في «ألف ليلة وليلة»، ومسرحيات خيال الظل لابن دانيال الموصلي، مما اضطر محققها الى حذف كثير من الأبيات، أو إلى وضع نقاط بدل كلمات وأسطر معينة. وللبرهنة على انها من تغييرات أو إضافات المخايلين، ان هناك كثيراً من هذه العينات من الأبيات، مكسورة الوزن.

من البديهيات المسلم بها في الدراسات النقدية، أنك لو اردت ان تفهم شاعرا، أو فناناً عموماً، فلا بد من الاحاطة بعصره. وهذه البديهية تصبح اكثر بداهة ولزوماً، اذا كان المقصود دراسة كاتب مسرحي، لأنه لا يتحدث بصوت منفرد، بلغة منفردة، ولا بوجهة نظر منفردة. ابطال المسرحية يتكلمون كل بصوته الخاص، وبلغته أو لهجته الخاصة، وبوجهة نظره الخاصة. المسرحية حلبة من الأصوات واللغات ووجهات النظر، وهي في تصادم دائم. كل شخصية خزين من معتقدات سلفية متراكمة في اللاوعي، ممارسات وبالتالي صراعات في الحاضر، ونزاعات دموية صارخة من أجل الهيمنة والسيطرة، على المجريات، ومن ثم امتلاك الغد.

الإحاطة حتى التقريبية بعصر شيكسبير، تدخل في باب التبجح والصلف والغرور. يكفي انه أغنى العصور في تاريخ الأدب الانكليزي، وهو يشبه من هذه الناحية، ومن نواح أخرى، كما سنرى، العصر العباسي. لذا سنقتطف جذاذات، ليس إلا، قد تلقي إضاءات على النصوص الشيكسبيرية

يقول ادوارد لوسي سمث «إن الاليزابيثيين اعتقدوا بأن الفن والصنعة لا يختلفان كثيراً ولكنهم قبل كل شيء كانوا يؤمنون بتفوق الكلمة الكلمة بكل تنوعاتها واحتلافاتها اما الشعر فكان بالنسبة لهم المثل الأعلى للكلمة، وقد أظهروا حماسة عجيبة للترجمة... نظر الاليزابيثيون الى التحف الأدبية الأجنبية نظرة تمن وتشو وتملك، وطمحوا الى جعلها جزءاً دائماً من التراث الانكليزي». والجملة الأخيرة، تذكر بتملك العباسيين لكتاب «كليلة ودمنة».

وإذا أضفنا الى ذلك، حرص الاليزابيثيين على مزج الديني بالدنيوي، واليومي العابر، بالحادث الجلل الجسيم، فسنكون أكثر قرباً من لغة شيكسبير التي كانت وسيلته الأكثر حيوية، للتعبير عن تصوراته وانطباعاته من خلال شخصياته المسرحية، بيد ان هذه اللغة كانت هي نفسها محددة بالجمهور المعاصر له. يقول جي. بي. هاريسون: «الشاعر أو الروائي قد ينتظر الاعتراف به، ربما لسنوات، بيد ان الكاتب المسرحي، خاصة اذا كانت له اسهم (كشيكسبير) في الشركة التي تنتج مسرحياته، لا يصمد أمام الفشل. يجب ان يرضي جمهوره، وإلا فمآله الافلاس. إنه لا يكتب للأجيال القادمة ولكن للجمهور الذي يحضر العرض ذلك المساء، لذا يجب ان تكون مسرحياته مناسبة لخشبة المسرح، مناسبة للشركة التي تتعهد بانتاجها، مناسبة للجمهور الذي يشتري التذاكر لمشاهدة العروض». والشيء بالشيء يذكر، فإن العروض المسرحية، كانت تقام نهاراً، والجمهور وقوف لعدم وجود كراسي، بالاضافة فان الجعة كانت تباع اثناء العرض، وكثيراً ما تنافس أحد النظارة مع الممثلين وهم يؤدون ادوارهم

ولكن ما العالم الذي خبره شيكسبير خاصة، وأناس عصر النهضة عامة؟ ما اختلافاتهم عنا؟ يقول موزلي: «حقاً ان الاليزابيثيين كانوا يعيشون في كوكب آخر يختلف عن كوكبنا، ويدور حول شمس مختلفة» كيف؟

احتذى اناس عصر النهضة نفس النموذج الكوني الذي رسمه بطليموس في القرن الثاني الميلادي. هذا النموذج يختلف قليلاً عن اعتقاد الاغريق (اي الكون وتتوسطه الشمس أو الكون المتراكز). ويذكر موزلي «ان القدامى لم يعرفوا التلسكوبات، ولم يعرفوا الارقام العربية، بما في ذلك وجود الصفر... ولم يكن لديهم الجبر وهذا اختراع عربي آخر».

افترض بطليموس سلسلة من الأفلاك متراكزة تدور حول عالم فلكي يتألف من تراب وماء وهواء ونار، وهي العناصر التي تكون المادة كما يعتقد أرسطو وكل هذه العناصر مغلفة بفلك من نار تحت قمر متغير يُرى بالعين المجردة. اما المنطقة الواقعة تحت القمر فهي معرضة للتغير والفساد.

إن الرياضيات هي المفتاح لفهم الكون، وكانت ولا تزال ذات علاقة وثيقة بالموسيقى هذه العلاقة الحسابية بين الأفلاك المتحركة، تعبر عن نفسها وكأنها بأنغام موسيقية، إلا اننا لا نسمعها على الأرض لأنها تعبر عن الكمال، وكل ما تحت القمر ناقص ومعرض للتغير... وعلى هذا فالفرد في العصر الاليزابيثي يتطلع الى السماء ويتصور انها نهائية، وهذا مفتاح آخر لفهم كثير من المجازات في مسرحيات شيكسبير

يعتقد افلاطون، أن حركات الكواكب في السماء، لها نظير في الروح الخالدة للإنسان، وان أرواحنا كانت ستردد الصوت طبقاً لموسيقى الأفلاك، لولا طبيعة الجسم الدنيوية والتالفة. يعيد شيكسبير هذا التصور في مسرحية ماكبث، وفي مسرحية الملك لير.

وبعد ذلك هيمن سانت اوغسطين على الفكر الغربي وخاصة بفكرته المسماة Ordo أي النظام وهي تعني ايضا المرتبة والمنزلة وسلم التدرج.

يعتقد سانت اوغسطين، ان كل شيء، جمادا كان أم نباتا، أم حيوانا، له علاقة بكل شيء آخر، وله غرض معين، وله رتبة او منزلة في نظام السلم، كما يعتقد ان للملائكة مكانا معينا في السلم، فاذا لم تبق في أماكنها لترقص للموسيقى المعقدة العظيمة تعم الفوضى

وعلى الرغم من ان هذا النظام كان قد بطل الاعتقاد به في القرن السادس عشر، الا انه بقي تصورا مجازيا ووصفا فيزيائيا للكون في كثير من المآثر الأدبية

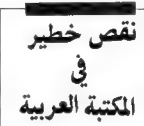
ان فهم هذا التصور المجازي باب مفيد للدخول الى عالم شيكسبير. وما دام لكل شيء مهمة ومنزلة ونظام، ولكل شيء سلم، بما في ذلك الأحجار، فمن اليسير الى حد ما تفسير بعض مرامي شيكسبير. فنحن الآن حينما نقرن المرأة بالجوهرة، فانما نعني انها نفيسة وجميلة معاً. اما بالنسبة الى الاليزابيثي فتعني انها تقف على رأس سلم الاحجار. واذا شبهنا ... بالأسد فيعني شجاعته، اما الاليزابيثي فيعني انه على رأس سلم الحيوانات ...

كأنك شمس والملوك كواكب اذا طلعت لم يبد منهن كوكب

فلا يخطر على البال سوى ان الممدوح يفضل غيره (الشمس أيضاً رمز للفضيلة والذكاء في النقد القديم) اما للاليزابيثي فكانت تعني انها في قمة سلم الكواكب، كما سنرى

تنشأ عن هذه التقسيمات، تقسيمات فرعية. فعناصر الطبيعة الأربعة: التراب، الهواء، النار، الماء، تشكل فيما بينها سلما، تقف النار في أعلاه وهي الأنقى والأخف في القمة الفيزيائية والمجازية، ومن هنا يمكن تعليل استعمال شيكسبير للنار بإفراط. □





نقص خطير في المكتبة العربية

فاروق مواسي
ناقد وقاص وشاعر من فلسطين

■ لا شك أن المستشرقين قدموا خدمات جلّى لأدبنا وتراثنا ـ مع تحفظنا من نوايا بعضهم ودوافعهم الاستعمارية أو التبشيرية ـ. أقول ذلك أولاً وقبلاً، لأن بعضنا ما زال متزمتاً ويطهو مسه في حسائه. ومهما تزمّت المتزمتون فلا إنكار أن المستشرقين نفضوا الغبار عن أمهات الكتب المكدسة في المساجد والتي طال عليها الأمد، وهي سادرة، ولسان حالها يشكو هذا التخلف الذي ألمّ بنا وعاقنا.

جاء المستشرقون ودرسوها وحققوها وترجموها الى لغاتهم لتكون دلالة على حضارتنا، وآية على إبداعنا، فترجموا بادىء ذي بدء كتباً لا نكاد نقرأها بل لا نكاد نسمع بها ككتاب «المجموع المبارك في التاريخ» لابن العميد المعروف بالمكين، وكتاب «تاريخ الدول» لابن العبري و«نظم الجواهر» لسعيد بن البطريق وغيرها وغيرها، فأخذوا يعلقون عليها الحواشي ويلحقون بها ألوان الفهارس تيسيرا للفائدة، فالفهارس كشاف لا بد منه. ولا أدري كيف ينتفع بكتاب «محاضرات الأدباء» أو «الأمتاع والمؤانسة»، مثلاً، من غير هذه الفهارس الموجهة. كما عالجوا بحوثاً عن بلاد الشرق في أخلاق أممها وعاداتها وشرائعها ولغاتها وعلومها وفنونها وكل ما يتصل بأسبابها

ولعل دائرة المعارف الاسلامية من أهم ما أنجزه المستشرقون، فما من مادة الا وكتبها متخصص بها، وألحقها بعشرات المصادر المساعدة والموجهة، وقد طبعت هذه الموسوعة أربع مرات ـ ان لم يكن أكثر ـ يضاف في كل طبعة ما يستجد، ويهذب فيها الكثير

ومما يدعو للأسف ان هذه الموسوعة ذات الجهد الجبار تطبع بالانجليزية والألمانية والفرنسية، ويكتفي العرب بترجمة بعض أجزائها ـ وعن الطبعة الأولى التي لم تعد صالحة ـ ويصدرون المواد حتى حرف العين في ترتيب الفبائي، وليس ثمة من يتابع المشروع ويدعم الترجمة في أحدث الطبعات.

ونظرة الى فهارس (بيرسن) فاننا نذهل لهذا الفيض من أسماء المقالات (فقط) وأماكن نشرها، ففي الفهرس الأخير مثلا هناك نحو خمسين ألف اسم مقال مبوبة بمنهجية تساعد الباحث في حقله

وما أكثر المجلات والدوريات في الغرب، والتي تعالج دراسات تخصصية كلاسية، ولا ننكر بوادر جادة تصدر عن جامعات الرياض وبغداد والكويت ودمشق وعمان، غير ان الأدب العربي الحديث يفتقد مجلة أكاديمية جادة على غرار مجلة الأدب العربي
Journal of Arabic literature الصادرة بالانجليزية ليدن وفيها تحقيق علمي ـ غالباً ـ مبني على أسس النقد الحديث

ومن مآثر المستشرقين الدعوة الى عقد مؤتمرات لدراسة الحضارة العربية ويدعى اليها علماء عرب، وها نحن نشهد انشاء الجامعات العربية لهذه المؤتمرات والمهرجانات كمهرجان تاريخ بلاد الشام الذي أقامته الجامعة الأردنية، وما يبذله د. أحمد صالح علي في قسم الدراسات الاسلامية في بغداد، وما يبذله د. فاروق عمر في جامعة الكويت، وما قام به المركز القومي للبحوث الاجتماعية في القاهرة حيث أقام قبل سنتين مهرجاناً علمياً على مستوى دولي عن ابن خلدون بل أصدروا كتابا يضم أعمال هذا المهرجان.

وهذه النماذج التي سقتها هي نادرة بالقياس لما ينتجه الغرب عنا. ويتبادر الى ذهني السؤال: اذا كنا شعبا يستهلك التكنولوجيا فلماذا لا نستهلك الأدبيات ايضا؟

اننا نذهل لهذه القدرات وهذا التفاني في دراسة أدبنا، وقراءة في كتاب نجيب العقيقي «الاستشراق والمستشرقون» فاننا سوف نعجب ونعجب لهذه الجهود الجبارة التي يبذلونها ولتصفح على سبيل المثال مواد (رايت) و(دي ساسي) و(فريتاج) و(دوزي) و(فلايشر) و(نولدكه). فهل يقرأ هذه الملاحظات بعض من يعنيهم الأمر في وطننا العربي، فيتابعون ترجمة الموسوعة الاسلامية وصولا الى نهاية حرف الياء كما هي وبلا تعليقات على الحاشية خوفا من «الدس!»؟ وهل نتفرغ للكتابة الموسوعية في كل ميدان؟ وهل تكثر المجلات المتخصصة يكتبها كل في ميدانه وليس «أديب» يخوض في كل لجة.

وهذا لا يمنعنا أن نتذكر ـ ولو على سبيل المكابرة ـ أننا كنا أول من استقصى في البحث والتأليف ونقبَ ودقّق، وليس أدل على هذا من الاسناد والعنعنة في توثيق الحديث وتحريه حتى كانت علوم الحديث ومصطلحه وعلم الجرح والتعديل وسواه، وقراءة للأصمعي وابن سلام والاصبهاني ترينا مدى هذا التوثيق وفي رواية الشعر والأخبار.

ولكن هل يعني ذلك ان نبقى نجترّ هذا الكلام، فليس الفتى من قال كان أبي ـ

واذا كنا ما زلنا نشك في نوايا المستشرقين*، أفلا نجدّ نحن ونجتهد ونقول لهم ولسواهم: ها نحن في الميدان □

• في محاضرة للمستشرق (غويتين) ذكر الاتهامات الموجهة ضد الاستشراق، وأشار ـ بطرافة ـ الى أن الاستشراق معنى سوفيا وهو حب المعرفة لذاتها

الكتابة الانتحارية

ابراهيم محمد محمود
كاتب من سورية

■ إذا أردنا أن نعطي صفة جامعة مانعة عن أنفسنا، فهي أننا شعب أسير الكلام، وعاشقه وطوطمه.. فالكلام هنا يتخذ طابعه المقدس، وتاريخه اللامكتوب، هذا التاريخ المؤسطر هو ينبوع قيمنا وقواعدنا الأخلاقية، ومدار سلوكاتنا اليومية وفاييولاتنا، ولهذا فإننا عندما نبدأ بالكلام، فالذي يتكلم هو هذا القابع فينا منذ تأسطر هذا التاريخ اللامكتوب في لاشعورنا الجماعي، ووعينا الجماعي.

ويعني ذلك أيضاً، اننا نقول كلاماً، ولا نتكلم الا ما هو معتبر كلاماً معطى ناجزاً، متوارثا، مفارقاً لنا، في الوقت الذي يشكلنا، ويحدد الإطار العام لقاماتنا اليومية، وأسس خطابنا الاجتماعي والتاريخي.

وبين قول الكلام، وممارسة الكلمة فرق واضح، كالفرق بين السير في طريق دائري، وطريق متصاعد.

إن في قول الكلام، تأكيداً على قدسيته، على بلورته لأفعالنا وانفعالاتنا، لا باعتبارها نتاج ما هو فعال وحاسم ومجدد في حياتنا، وانما في كونها تكررنا بشكل ما أو بآخر.

فضمن إطار الكلمة نسلخ جلودنا، (حيث يوحى لنا أننا نجدد حياتنا ونتجدد) ونظهر قاماتنا، ونرفعها الى مستوى لم يبلغه أحد، وضمن إطار الكلمة نعيد ترتيب أنفسنا، لا بالشكل الذي يدفعنا الى الأمام، ويرفعنا سمواً الى الاعلى، انما بموضعنا، ويوقعن لنا ضمن اطار مؤسسة الكلمة، هذه المؤسسة التي تمتد بنا وفينا، حاملة

معها كل أختامها وطواطمها وتابواتها وأجهزتها الرقابية السرية والعلنية، والأعراف التي توجهنا في سيرورتها الكلانية أو التوتالتيارية، والتي تتضخم داخلنا، وتستوعبنا، تشدنا الى دواخلها، لا بقدرة قادر مشخص وانما بقدرة مسندة الى الغيب، كونه يمثل لنا (اسطورة العود الأبدي) نجد فيه خلاصنا وكمالنا واكتمالنا، تمنع الى محاولة تتجاوز حدودها

انا شعب، نتناسل، متوارثين ما كان، وما يكون، وما يجب ان يكون، من خلال ما كان، ومتابعين، نسخاً لا فوارق بينها سوى في الصياغات الشكلية، داخل جدران هذه المؤسسة، مؤسسة الكلمة، التي «قولبتنا» نجد فيها راحتنا ومراحنا، ملاذنا وملجأنا الأمين، حياتنا وموتنا وبعثنا ففي قوة بيانها نرفع هاماتنا الى الأعلى، وفي جرس موسيقاها نلمس عبقرية حضارتنا، وفي تشكيلاتها «الحركاتية» وترقيماتها، نندفع، محاولين «قهر» الآخرين بالمرايا التي نتحل بها، في كل وقت وحين. من هنا ليس غريبا وعرائبياً، ان نودع كل كشوفاتنا واكتشافاتنا، مدار الكلمة، مدار الكلمة، الكلمة التي تعبر في صياغتها الاولى والاخيرة، عما نريد أن نكون من خلالها، متطهرين عبرها، عن ذاتها المطلقة، الكلمة: الكلام. حيث تنغرس الهيجلية في أقصى أبعادها هنا، فالواقع كان يبقى مشدودا اليها، الى: الكلمة: الكلام. فهي تصبح مرساة الواقع، وقاموسه ونبضه، ومرجعه، ومتلقي صاحره، فهنا لا نسأل عن تحولات الكلام، إلا من خلال «هيئة ألسنية» معتبرين اياها متكاملة، نسأل عن «جدل الواقع» من خلال «ميكانيزم الكلام» فالثاني هو مرآة الأول.

ان هذا لا يعني ان تاريخنا، هو تاريخ تواصلنا مع الكلام، وسيرورة الكلام، وانبهارنا بسلطة الكلام، وتقوقعنا، وتأبدنا في «قمقم الكلام» كلا! لقد كان تاريخنا هو تاريخ الفعل، إذ لم يكن في هذا التاريخ في انطلاقته، اذا أردنا كشف جذوره الأولى، ما يعرف بـ «في البدء كان الكلمة» ان الكلمة كانت الفعل. نعم! في البدء كان الفعل، لكن يجب أن نندفع الى الحقيقة التي ترتبط بهذا الفعل، حقيقة احتواء الكلام للفعل في لحظة من التاريخ، باعتبار هذا الاحتواء هو الذي يمثل: تكامل التاريخ. .

انا منذ أكثر من خمسة قرون، نعيش مثل هذا الوهم الميتافيزيقي، الوهم الموقعن والمعقلن والموضعن، باعتباره الواقع «الحقيقي» فنحن في طقوسنا وأبجديات سلوكاتنا اليومية، وكتاباتنا ومناقشاتنا، لا نعبر عن ذواتنا الحقيقية، الا باعتبارها ذوات ممسوخة، دون ان ندري، أو ندري، معتبرين ذلك: الفضيلة المثلى، والجوهر الأول لتمايزنا عن الآخرين، فهذه الذوات التي نحملها ليست حاملة تلك المؤهلات التي بوسعها دفعنا لأن نكون من ممارسي: الواقع ـ الفعل ـ الكلمة. إننا نجد مرجعنا اللغوي أو الفقهي والادبي والاجتماـسياسي، والتاريخي، والمعتقدي والتواصلي الحضاري والشعري والسلوكي والقيمي، في ذلك «الماضي» الذي نعتبره مستودع ذخائرنا الشامل،

ونموّن ذواتنا بكل الطاقات القادرة على دفعنا الى الأمام، بمجرد «الرجوع اليه». وهنا نعتبر كل ما أوجده الآخرون الذين نتطفل على موائدهم، الادبية والنقدية والتقنية والسلوكية والتشريعية والحضارية، معتبرين ذلك من حقنا، الذي هو دين في «رقابهم» نسترده على دفعات، والذي لا ينضب معينه، لان كل ما صنعوه، هو مأخوذ من هذا «الماضي» الذي يخصنا، هذا الماضي الذي نبكي على عتبه، ونمدحه في قصائد عصماء، ونتمسح بغباره، ونحاول التبرك بسلطاته، فرحين بقدراته الخفية، وتأثيره العجائبي، دون أن نضيف اليه شيئاً، لأن ما كان هو ما يكون وما سيكون.. انا وفق هذا المقياس، لا نتكلم الا من خلاله، فهناك من يتكلم فينا، من داخل الماضي المتنوع بأعراقه و «طبقاته» ومراتبه وفئاته وأقوامه، هذا الماضي «الفولكلوري» الذي يحركنا ظانين من خلاله اننا نتحرك، ويتكلم بنا، ظانين أننا نحن نتكلم معبرين عن واقعنا الراهن ان كلمات ذات بهارج حديثة المنشأ، لا تعني مطلقا أننا نتواصل الآن، فما نحمله من طقوس ومعتقدات وشعارات وأفكار ترسيمات وتصورات وأخيولات، تابع لهذا الماضي، فما زلنا نتعصب، ونتقاتل، ونتراهن، ونتواجه، ونتناقش، ونتبادل السباب والكراهيات القبلية والعشائرية والطائفية، ونتفنن في فنون الذم والهجاء، ونبحث عن ابهج كلمة في «قاموسنا الماضي» لها فعل تحريضي، يرف ويستنزف دماً وحقداً وتعصباً معيدين عصر الطوائف وغيره.. اما ما يتعلق بربطات العنق التي نلبسها، والبدلات «الفاخرة» والعطور العالية التي نتعطر بها «أجسادنا واسكيتشاتنا العصبية» والسيارة التي نقودها، أو نركبها، وأجهزة الفيديو والتلفزيون والفونوغراف التي نستعملها، والفيلا الفاخرة، أو الكوخ المتداعي، الذي نسكنه، كل ذلك يشكل ديكوراً مسرحياً لمميزاتنا الحضارية الستاتيكية، ومذابح شهواتنا القبلية التي يمكن تعميمها على المجالات الحياتية الكافية وجنون هنا من يتجاوز ما هو مرسوم له منذ أيام داحس والغبراء «رغم اننا مررنا بعصور اعتبرت ذهبية، أخذها أو سرقها لو استحقها الآخرون وسلخوا عن ذواتهم آفات القرون الوسطى المظلمة» وكافر من يتفوه بما هو غير مكتوب ومنقوش او مسطر في لا وعيه «الجماعي» أو الفردي المجمعن.. وزنديق من يحاول الاتيان بكلمة، ينبض فيها واقع مخالف، وتعبر عن واقع مغاير لما هو مرسوم الآن. ومناوئ «للجماعة» كل من يفكر لنفسه، محاولة منه الاتيان بما هو جديد، ويخلع جماعته.. وعدو للأمة والدين والسلطة، كل من يبغي التفلسف في أمور، يعتبرها تمسه، كما تمس غيره. عظيم من يعبر عن تراصه عن جمعته، يقول ما تقوله، يرسم ما رسمته، يموت عما تموت به.. واصيل وابن أصيل، كل من يحمل سيفه، ضد من يحارب صدأ الستين الحوالي.

اننا مصابون بالتابوت والطواطم والميثيات، تلك التي ترصد كل سلوكاتنا، أو تمنعنا بما هو مخالف للسلطة، للدين، للجنس، وخارج حدود هذا المثلث «البرمودي»

سواء كانت من صلب تاريخنا، أو فيها ومنها ما هو مستورد، وأصبحت دوغمائيات تبغي تحجرنا وتحجيرنا

نصبح كل ممتلكاتنا اللغوية، وشهاداتنا التي نعتز بها، وكتبنا التي نقرأها بلغات شتى، في خدمة هذه «الحوامل» فينا وبنا، والا لماذا نحن حتى أمة اثنين وعشرين أمة والبقية قادمة لا ريب فيها؟ هل ما زال الوقت باكراً، على الخروج من «عصر الطوائف» هذا؟ أم ان هذا الوقت الذي نفكر فيه ليس سوى الزمن الدائري الذي يدور فينا وبنا كاملا ومكتملا، وعلى نسق واحد، والى الابد؟

لم يخل هذا الزمن من «حواريين» كسروا طوقه، أو حاولوا كسره، ومجددين، وثوريين، وعشاق فعل، رموا الى ما هو ساكن خارج هذا الزمن السديمي والمستنقعي، ولم ترهبهم حدة السيف وجهامة وجه الجلاد، وعمامة السلطان، التي تتنوع، ويبقى قمعه متوارثا، متناسلا!

هؤلاء الذين تمتعوا بخمر الجنون والزندقة والفكر، ما دامت، كشفت لهم عما هم فيه، رغم انف الجلاد والسلطان! ولم ترهبهم التهم والترهات التي لوح لهم بها، كل الملوثة عقولهم المعقلة بأغلال عصر الطوائف وغيره.

ومن هنا كانت وتبدأ أهمية ما أريد تسميته بـ (الكتابة الانتحارية)!

ان مصطلح (الكتابة الانتحارية) ليس دعوة الى الانخراط في تنظيم بلانكي، باكونيني، عدمي، وانما يشكل محاولة لاختراق الوعي المتكلس، واستنهاض الوعي المشتت، تقويم وتقييم وترميم للوعي المصادر، ونقض لكل القوالب التي تمنع العقل من التعبير عما يفرزه ويأتيه من الواقع، بلغة سابقة، لا تمتلك الكلمات القادرة على وصف ما هو كائن، للتحول الى ما يجب ان يكون، أي نحو الافضل

تصبح (الكتابة الانتحارية) احتفاء بكل التهم التي تضع الجنون والزندقة والكفر في خانة واحدة وتبني لها، اذا كانت بالفعل تهماً، فما يكتب حتى الآن في معظمه لا يعبر غير تعبير عما يجب ان يكون.. لا يمكن لنا ان نتجاوز شرنقنا وتفككنا المتصاعد، ووساوسنا، وخوفنا على وجودنا، ما دمنا اسرى الكلام، حيث نعتبره معيننا وتعويذتنا ومصلاتنا، وسفر معالينا!

لماذا هذا الخوف من كل محاولة تحمل تجديدا في أي مجال كان؟ لا اعتقد ان الاجابة معقدة، أو تستدعي التوقف طويلا، فالذين يخافون اولا، ويستعملون كلمات الذم، ويوجهون التهم، هم أولو الأمر قبل كل شيء، ومن يدور في فلكهم، والمصيبة الكبرى هنا، هي اشراك الرعية من قبل هؤلاء في التهم الموجهة، وفي اصدار الاحكام، وتنفيذ العقوبات، واستبشاع الخصم، حتى يعطى لها طابع الديمقراطية والشرعية..

ان خوف الكاتب أو المفكر او الفنان في مجتمعه العربي، هو ان يرمى بالجنون، هذا السلاح (الافيون) الذي ينخر في الدماغ، والذي انتشر انتشار النار في الهشيم بين العامة، وحيث تصدق العامة ذلك، والجهات القائمة بذلك تمتلك من الوسائل في هذا المجال الكثير ◁



الكثير، تلك التي تساعدها في بث دعاويها، ونشر افكارها، أفكار (طبقتها) ممن يمتلك السلطة، يمتلك القوة، ومن يمتلك القوة، بوسعه ان يقطع رقاباً كثيرة بدعوى التطهير، واستئصال جذور الشر، وتاريخنا حافل بمثل هذه المواقف والحالات والمشاهد، والحجج الداعمة، والمبررات السلوكية لهذه الاجراءات (الاحتياطية) والقمعية، اكثر من ان تحصى، فالموروث الثقافي والشعائري والمعتقداتي والاسطوري والديني، غني بها..

هل تمتلك (الكتابة الانتحارية) القوة في ان تمارس وجودها، على انه حق؟

ان الحق لا يعطي هنا، الا من خلال فعل يقام به، فعل يستند على مقومات ومرتكزات سلوكية، يجب ان تتجذر في الواقع، وتكتسب بعداً شعبياً، تتشكل له مع الزمن قاعدته الصلبة، وهي التي تتمثل في شرعية وجوده، إذ لا يوجد ما هو حق، الا من خلال وعي نضالي ممارس، ووعي كتابي شمولي متنام، لطبيعة العصر، وتنبؤي للمستقبل الآتي..

ان أي سلوك مهما كانت عظمته، لا يمكن ان يكتسب اطاره الشعبي الجماهيري، الا اذا كان منظماً، وهو لا يمكن ان يكون عظيما الا من خلال انتشار مفعوله النهضوي الوثاب، وكذلك ليس هناك ثمة سلوك يكتسب اعترافاً عقلانياً بجديته الا عبر الفعل الواقعي الذي يتجسد من خلاله، وهو هنا يتجاوز الحصار المفروض على الكلمة ـ الفعل، ويرمي الى بناء ما هو حي وخلاق. تصبح (الكتابة الانتحارية) مواجهة للموت، وتحدياً له، لا باعتباره لحظة من اللحظات الوجودية، وانما باعتباره سجناً يعمم على الواقع، فيحطم، من أجل تأسيس النقيض، الحياة في تناميها، ودعوة للحياة في انطلاقتها

كيف تقدم (الكتابة الانتحارية) نفسها، ومتى تحقق فعلها، وتكتسب شرعية الممارسة؟ حين تخلق فينا الكلمة وثبة الوعي، وانفتاحه على المحيط الخارجي، وعلى العالم الداخلي، وتلجم فينا، كل ما من شأنه إزاحتنا عن الصواب، وبناء ما هو خلاق، هنا تقدم الكتابة الانتحارية لنا نفسها، ولا تنتظر مكافأة، فالكلمة المعبرة، الجزئية، لا تحمل في اعتبارها، نيل وسام في النهاية، وما أكثر الذين تميزوا بامتلاك الكلمة الوثابة، ولكنهم كانوا، وما يزالون، يفكرون في المكافأة ثمناً لما يمتلكونه، وهي حين تتجرد من هذه الانوية والغايات الدنية، تستطيع ان تحقق ما تريد تحقيقه، أي انها في النهاية، سوف تكتسب شرعية الممارسة، حيث تصبح اعلانا عن ميلاد وعي جديد، وعلاقات جديدة، وتواصل جديد مع الحياة، وسلوك جديد في الفكر والتفكير.

اننا شعب لا نتميز بمرض (اسقربوط الكلام) بل بتصحر في الكلام، وهذا يمثل ظاهرة مرضية مستفحلة، وهي ظاهرة تنمو في ظل ما هو ساكن، ومتآكل من الداخل والقاع. ان الخوف من الكلمة، منطلق هنا، بالخوف من هيئة الكلمة نفسها، تلك التي تخيم بظلها الطوطمي على حياتنا الثقافية والاجتماعية والفلكلورية والحضارية في كل مكان.

وهو خوف متأصل، ونابت فينا منذ ما قبل عصر الطوائف، وحتى الآن، والذي يعتبر سمة حضارية راقية، لدى اولي الأمر، انه خوف مشروع ومدستر (من الدستور) ومقنن، فجوهر الاطلاق الفاصلة، ان تخاف من ربك ومن ممثليه على الارض، ولكن حين يصبح هذا الخوف لجاما مسناً، يوقف حركة الزمن والتاريخ، ويجعل الحياة أسيرة دوامة ما كان، تتكلس الحياة، وتتعفن، وتصبح مستحيلة...

اولئك الذين عودوا أنفسهم على العيش في الوسط المعتم، أكثر من أي شيء، ويحاولون فرض عيوبهم على تقاليدهم الثقافية تحت مقاييس التحضر، فلعبة اولي الامر معروفة. ولكن اولي الامر اذا كانوا يعيشون تحت ركام التاريخ، ويشلون كل حركة الى الداخل لصالحهم، فهل الحياة ممكنة التواصل هنا؟

ان الكتابة الانتحارية، حرصا منها على الحياة المفتوحة من جهاتها الأربع، ترفض البقاء رهينة الكلام الاجوف او الطواطم الخاوية، وتدعو الى ما هو نقيض لما هو قائم وسائد، وترفض الخوف من الخوف نفسه، اذا كان يشكل عائقا امام زخم الحياة، وفي الوقت الذي تغدو فيه الكتابة الانتحارية رمزا للتحدي، وممارسة فعلية لما هو خلاق، وتجاوز للجمود، تصبح الدعوة الى الانتماء الى عالمها ضرورة وواجباً حضاريا وانسانيا، ونداء الحياة هو الذي يدعو الى ذلك ايضا، ولا خوف من ذئاب الليل، ما دامت وظيفتها حماية العفونة المرتبطة بها، أو من اتهاماتها التي تعتبر أوسمة لمن تشتعل في دمه أنشودة الحياة، وصحوة العقل. فهل من مجيب؟ □

١. كتب التراث المطبوعة، وغير المطبوعة.
٢. الخارطة العربية المحيط الى الخليج
٣. التفكك العربي، والحديث عما هو خفي وعلني.
٤. تاريخ ملوك الطوائف، وما تخلله من العواصف.
٥. طبوغرافيا المدن العربية (بحث ميداني عن ظاهرة الطاعون الأزرق فيها).
٦. معجم الأعراب في فن السلب، وانقسام الكتاب، في التفور والانجذاب.
٧. تاريخ اسرائيل، وما أحاط به من الأقاويل من الفرات الى النيل..

الفيلم السياسي العربي.. غائب لماذا؟

معالي عبد الحميد حمودة
كاتبة من مصر

■ الحقيقة التي لا تقبل الجدال انه على الرغم من مرور أكثر من ٩٠ عاما على ظهور بواكير السينما العربية في مصر، فان السينما العربية لم تبلغ ـ في نظرنا ـ سن الرشد، وهذه الحقيقة تتضح من موقف الفيلم العربي عامة والسياسي خاصة، من خريطة السينما العالمية وموقعه فيها

وليس الهدف ـ كما يتخيل البعض ـ ان نشارك في المهرجانات السينمائية العالمية، او ان يعقد بعض نجوم السينما العربية مؤتمرات صحفية يرددون فيها بعض العبارات الفنية المطاطة، وليس القصد ان نتعرف على نجوم السينما العالمية، هذا كله ليس بيت القصيد، ولكن المطلوب أن نكون على مستوى سينمائي متقدم سياسيا واجتماعيا وثقافيا، يؤهلنا ليس للاشتراك في المهرجانات السينمائية العالمية فحسب، ولكن لتكون هذه الافلام السينمائية مرآة لحياتنا لكافة جوانبها المختلفة، نعالج بها مشاكل واقعنا السياسي والاجتماعي، ونساعد على تثقيف شعوب أمتنا العربية، وأن نتمكن من عرض قضايا ومشكلات امتنا على العالم بنظرة واعية، مثقفة، محترمة.

ولعل البعض سيقول ان هناك ثمة افلاما سينمائية عربية سياسية ظهرت في فترة الخمسينات والستينات والسبعينات من هذا القرن، وكانت هذه الافلام تدور حول أفكار سياسية. والحقيقة انه ظهرت فعلا بعض الافلام السياسية في السينما العربية، ولكنها كانت محدودة لا تتناسب مطلقا مع الثقافة والامكانيات والموارد والطاقات البشرية والفنية العربية.

ومن الطبيعي ان نوضح أننا عندما نتكلم عن الفيلم السياسي العربي فاننا نقصد الفيلم السياسي الذي يحلل حوادث المجتمع ونتعرف منه على الدلالات الشاملة لعملية استغلال الانسان ومقاومته في الوقت نفسه.

اذا وضعنا (الماضي) و(الحاضر) على منضدة «التشريح» السينمائي، وجدنا ان نتيجة اهتمام السينما العربية تاريخا وواقعا تنتهي الى لا شيء. فمثلا ماذا فعلت السينما العربية بتاريخنا كأمة عربية؟ ان هذا التاريخ لم يحظ حتى ساعة كتابة هذه السطور بالاهتمام المطلوب من جانب السينما العربية، وفي وسع السينما العربية مثلا ان تثقف شعوب الأمة العربية وتزودهم بجرعات ثقافية

لا تنتهي عن طريق اعـداد افـلام تبرز تاريخ الأمـة، ومـواقفـه، وتـطوره من العصر القـديم حتى العصر الحديث، وكذا احوال المجتمعات العربية، وكذا تتناول هذه الافـلام الابعـاد الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفكـرية لمجتمعـاتنا العربية، والمؤسف ان العديد من ابناء وطننا العربي لا يعرفون ـ الكم المطلوب من المعرفة ـ عن احوالهم في العديد من بلدان أمتنا العربية.

ونسأل انفسنا بكل وضوح ماذا قدمت السينما العربية من اجل ابراز أهم صراع في القرن العشرين وأهم قضية وهي قضية الشعب الفلسطيني؟ وماذا قدمت السينما العـربية من اجـل ابراز مكانة القدس الشريف؟ وماذا قدمت السينما العربية من أجل كشف ما يقوم به الكيان الصـهيوني من «نازية جديدة» ضد الفلسـطينيين واللبنـانيين على حد سواء؟ وماذا قدمت السينما العربية لتكشف أبعـاد هذه الانتفـاضـة المجيدة ضد الكيان الصهيوني وسياسته العدوانية؟ وللأسف فان مثل تلك القضايا وغيرها كثير يثبت ان السينما العربية لم تفعل أي شيء للاهتمام بهذه القضايا الخطيرة.

ولا جدال في ان الدول العربية تمتلك من الطاقات المتعددة والموارد الكثيرة، ومع ذلك فليس هناك من مفكر في انتاج افـلام سينمائية سياسـية عربية تخلق نوعا من «الوعي الفكري اليقظ» لمعرفة هذه القضايا الخطيرة، ثم الانطلاق بعد ذلك لعرض هذه القضايا عالميا على الرأي العام العالمي، والا فكيف لنا ان نشرح قضايانا العادلة للمجتمعـات الغـربية، في حين ان المجتمعات العربية نفسها لا تعرف اي شيء عن هذه القضايا؟

ان أصابع الاتهام تشمل كل شيء.. تشمل المناخ الثقافي في العديد من مجتمعاتنا العربية، وتشمل الأجهزة المسؤولة عن الفيلم من بداية كتابة قصته، والسيناريو، والممثـل، والمنتج، والمخرج، ذلك ان الواقع السينمائي العربي ونوعية الافلام السينمائية التي نراها تؤكد غياب (الـوعي السياسي) للكـاتـب، وكـاتـب السيـناريو، والممثلين، والمخرجين وغيرهم، وهؤلاء مصابون بغياب وعي وهم في الـوقت نفسه في حالة انفصال عن قضايا شعوبهم وأمتهم ووطنهم

واذا اردنا العودة بالذاكرة الى الوراء، فعلينا ان نتأمل موقف الكيان الصهيوني سينمائيا فهل نسينا الافلام السينمائية الصهيونية التي انتجها هذا الكيان ـ أو انتجت في هوليوود ـ ووزعهـا على العـالم كله بعد حرب عام ١٩٦٧؟ وعلى الرغم من ان هذه الافلام زيفت الواقع وزورت التـاريخ وقلبت الحقـائق، الا ان العـديد من المجتمعات الغربية تقبل ما جاء في هذه الافلام على انه الحقيقـة المجردة، ونشـأت قنـاعـات محددة لدى تلك المجتمعـات بعـدالة ادعاءات الكيان الصهيوني، وبأن العرب هم الظالمون، المعتدون، المدمرون للكيان الصهيوني.

ماذا فعلت السينما العربية لمواجهة هذا العمل ـ مثلا ـ من الكيان الصهيوني؟ لم تفعل أي شيء الا بعض الافلام الهـزيلة المفككـة، مع مراعـاة أن المناخ السياسي وقت هزيمـة ١٩٦٧ كان يسمـح بانتاج أفلام سينمائية رفيعة المستوى تدحض أكاذيب الكيان الصهيوني ومزاعمه

بل ان الطامة الكبرى ان السينما العربية بعد انتصار حرب تشرين الأول ١٩٧٣ لم تخرج الا ببعض الافـلام السـينمائية الهزيلة، والتي يعاد عرضها في مناسبة الاحتفال بذكرى حرب تشرين من كل عام.

تلك بعض الأمثلة على سبيل المثال لا الحصر. ويمكننا أن نقرر أننا لا نقدم أي جديد سينمائيا، ولا نبتكر، ولا نخدم تاريخ امتنا، ولا نعايش «الواقع» العربي ولا نهتم بقضايا امتنا. ومصيبتنا اننا نقلد، ونقلد، وليتنا حتى في التقليد نقلد جيدا؟

وقد يقال للاجابة عن سؤالنا: الفيلم السياسي العربي غائب لماذا. قد يقال ان العديد من الأنظمة الحاكمة في وطننا العربي ربما تمنع انتاج افلام سينمائية سياسية معينة وعموما نقول ان الأنظمة الحاكمة في وطننا وان كان اغلبها ديكتاتوريا او بوليسياً، إلا ان بعضها يمكن ان يسمح بانتاج بعض الافلام السينمائية السياسية. وحتى لو كان هنـاك موانع معينة، فانه في وسع كاتب القصة والممثل والمخرج الالتفاف حول هذه الموانع بذكاء وحنكة، ويبدأ هذا العمـل بخلق الـوعي العـربي او استعادة الـوعي الغائب، ثم انتاج أفلام تتخطى الموانع الموجودة والمفروضة

هناك خطوات في رأينا ينبغي اتخاذها، وهي

١ـ الانفاق على الإنتاج السينمائي العربي، وهذا يمس بمشكلة في الوطن العربي، والمؤكد ان الإنفاق على انتاج أفلام سينمائية سياسية عربية له فوائد عديدة منها خدمة قضايانا، واعادة الوعي العربي الغائب، وتثقيف شباب امتنا العربية، وخلق القاسم المشترك من الآمال التي نود تحقيقهـا، كما تتوفر فرص اطلاع مجتمعاتنا على حقيقة اوضاعنا وقضايانا داخليا وخارجيا

٢ـ اعطاء قدر معقول من الحرية للسينما العربية، ولا نقصد الحرية بمفهومها المخالف كما نرى في أفلام العنف والجنس والـدعـارة والشـذوذ الجنسي والسخرية من المقدسات والاستخفاف بعقول المشاهدين، ولكن نقصد الحرية المعقولة الطيعة، التي تتيح للجهاز السينمائي العمل دون موانع، وتتيح للمشاهد العربي ان يرى أفلاما سينمائية سياسية او غير سياسية من نوع مرتفع المستوى

٣ـ العمل على انشاء شركة سينمائية عربية كبيرة تضم مستويات ممتازة راقية من الكتـاب والمؤلفين والممثلين والمخرجين وباقي المهن السينمائية، ولهذه الشركة ان تستعين بالمتخصصين في المجالات كافة المؤرخين، والباحثين، وعلماء الدين، وغيرهم للاستعانة بهم في عملهـا، وان تضع هذه الشركة خطة عمل، وبرامج محددة، وان تنطلق لتخلص السينما العربية من التفاهة الفنية الغارقة فيها، ولنشاهد أفلاما سينمائية جادة تناقش قضايانا وتثقف شعوبنا. وتنقذنا من هذه «الدعارة المتعددة الجنسيات» التي أصبحت «مقررات سينمائية» علينا ان نشاهدها سواء في السينما أو في التلفزيون.. والموضوع مفتوح للمناقشة □

حكاية الليلة السادسة

سحبان مروة

■ ولما كانت الليلة السادسة أقبل الحكواتي وقال :

وعدتكم ليلة أمس بحكاية الدرويش والغلام وما جرى بينهما ولكنني سأقص عليكم اليوم خبراً آخر على أن أعود الى حكاية الدرويش في ليلة أخرى فوحدوا الله واسمعوا .

هللوا وكبّروا وحمدوا ثلاثاً ثم همدوا فقال الحكواتي :

أم حمزة في كتب الأمثال والقصص إمرأة حلوة ولود ترقص ولاتدها وتغني لهن فتسمع الجيرة وتبدي في أمر أم حمزة وتعيد لا لأنها تغني بل لأنها تغني الغريب مما لا عهد لنسوة الحي به وما أكثر ما تجهل نساء الحي من الغناء وأسبابه .

أم حمزة إمرأة حلوة الطلعة ولكن سيئة الطالع وسيء الطالع معروف بسوء التفسير ورداءة التعليل ، سيء الطالع امرؤ رأسه كالدير اعتزل فيه العقل عن أمور الدنيا وقطع علاقته بها وترهب ، وأم حمزة امرأة غاب عنها زوجها المدعو بأبي حمزة وأمعن في الغياب وما علمت لغيابه سببا معقولاً فأنشدت متسائلة :

ما لأبي حمزة لا يأتينا ؟

لقد حسبت أم حمزة أن بعلها غاضب لأنها لا تلد البنين بل البنات وفي هذا اسراف في الظن واجحاف في التفسير فأبو حمزة في مقاييس بني آدم الاصلية والمكتسبة لم يكن بالشوفيني ولا بالمتعصت فهو كان يدرك تمام الادراك أن رحم أم حمزة انما هو مرآة أحلامه ومعلوم أن الوجه لا يظهر الا معكوسا في المرآة وأبو حمزة يعلم أن أم حمزة مرحها تشبه المقلاع ومن الرحم تنطلق الحصى التي انتقاها أبو حمزة من حقول الغيب — بل أبو حمزة يعلم ويدرك و يعي كل ذلك ولكن من أين لأم حمزة وقد طال غياب القرين الحبيب عنها أن تجد التفسير الحقيقي لغيابه فالنساء ناقصات عقل ودين كما تقول الأعاريب وأم حمزة لا تعرف من حقائق الدنيا الثابتة الا شيئاً واحداً وهو أن أبا حمزة لا يأتيها وإذا لم يأت أبو حمزة أم حمزة فلا بد لذلك من سبب وطيد العلاقة بلا تيان ولا علاقة له بقضية الانتخابات في الفليبين أو الثورة المضادة في نيكاراغوا التي قال فيها الشاعر :

دهبنا الى نيك رغوة فلما

وصلنا هلّل الثوار مرحباً

أي نعم يا سادة يا أودام ، أبو حمزة لم يأت وأم حمزة تبحث عن سبب له علاقة بامتناع أبي حمزة عن اتيانها ومن هنا يتسلل منطق النساء الذي انما هو منطق الرجال في مرآة ومنطق النساء يقول إن لميلاد الجنين صبيا كان أو بنتا علاقة بأتيان الرجل إمرأته إن سلبا أو إيجابا وفي فهمكم كفاية ، وهكذا كان فلقد غنت أم حمزة وتناقلت الجيرة الأغنية ودخلت أم حمزة كتب الأمثال ولكن أبا حمزة بعلها ، ظل خارجا كالفارس الأسود الدائر حول كرتنا الأرضية هذه ولا عالم يعلم من أمره شيئا اللهم الا ذاك الذي يعلم ولا أحد يعلم علمه عنيت الله خالق الذكر والانثى والذي يعلم ما تحمل الأرحام وما تضع و يعلم الغيب أيضا .

نحن لسنا من الله في شيء واذن فنحن لا نعلم من غيبه الا ما غاب عنها . ها نحن أولاء في القرن الرابع عشر للهجرة وأبو حمزة بعل أم حمزة لم يأت وأم حمزة تغني له ودور النشر تذيع نبأ أم حمزة على الملأ فلم لا يأتي أبو حمزة لم لا يأتي أم حمزته فترتاح العربية قليلا فلا يقتل الاستاذ طلابه شرحا ؟ لم لا يأتي أبو

حمزة ؟ لم لا يأتينا نحن فنحن لا نلد ولا نولد بل ندرس الكتب ونجترها حتى نموت بالقولنج وهو داء المشتغلين بالأمثال ؟

أي نعم يا أوادام . تقول الجريدة الصادرة في هذا اليوم من هذا الشهر من هذا الجيل من هذا العمر من هذا الدهر المبتديء بآدم والمنتهي بالدجال تقول إن الحفريات في الجزيرة العربية قد أدت الى العثور على جمجمة سليمة لرجل قد قضى نحبه في الأربعين وإن كان عمر الجثة يناهز الأربعين قرنا إلا قليلا وتقول الجريدة إن كل الدلائل تشير الى أن الجمجمة كانت متصلة بجسد ما وأن الأغلب الأرجح هو أنها كانت متصلة بجسد وجد هيكله العظمي دفينا على مبعدة أمتار عنها و يبدو أن الجمجمة قد فارقت الجسد قسراً كأن يضحى بصاحب الجسد الى اله الاسنان المنفرجة كما يقول أحد العلماء المشتغلين بالالهة التي طبع دينها وفار طبعها وسبّت الدين والساعة المنحوسة التي تعلم فيها جد أبي حمزة الأسماء كلها ، وتقول الجريدة إن الجسد كان جسد ذكر وإن ما يؤكد ذكورية الجسد انما هو خاتم كان صاحب الجثة يتختم به في بنصره والخاتم منقوش هكذا :



إذن على الخاتم نقش يقول : أبو حمزة عبد اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى .

إنه أبو حمزة وبارك الله في التبشير يبعث الى الجزيرة « المستشرقين » فيستشرقون ونستغرب و يبشروننا بما غاب عنا من علوم وما أكثر ما غاب عنا ولم يعد .

إنه أبو حمزة إذن وقد استلقى في الصحراء في قيلولة الموت ولم يأت أم حمزة فظنت به كتب الأمثال الظنون لأنها على عكس النساء الناقصات عقل ودين .

إنه أبو حمزة يضاجع دفء الموت وأم حمزة ترقص ولائدها متسائلة « ما لأبي حمزة لا يأتينا ؟ » : و يلي على أبي حمزة فهو يأتي ولكن في المنام . أفما أحست أم حمزة بخفق جناح ندي بين النهدين وعند ملتقى الفخذين ؟ إنه روح أبي حمزة يشتاق الى المورد وتصيح الهامة « اسقوني » فتسمع تلك الغياض بوحه الآمر وتجيب بتفجر لا صوت فيه وإن كان يزلزل البدن زلزالا ، أفما احسّت أم حمزة بالينابيع تضطرب وترقلب الجدران الخفية فيها و بالحلمات تنهض كالفقيه من حلقة التدريس في المسجد وتستقيم وتنتصب صلبة خشنة حتى لكأنها أنامل البناء وقد تيبّس الاسمنت عليها ؟ أما أحست أم حمزة بدبيب الذر تحت الشفة السفلى ؟ إنه روح أبي حمزة يؤوب من عالم الذر يدب متسللا بين الزغب الذي لطالما ذكّره بدرّاق البلدان البعيدة ، فأبو حمزة رجل رحالة ذاق الطرقات وعرف أن النساء دروب وأن في بداياتها دراق وفاكهة وفي أواخرها استبرق وحشايا ونعيم تجري من تحته الأنهار من خمر ولبن وعسل ؟ أما أحسّت أم حمزة بالجرذ يقلب صخور مأرب فيسيل العرم و يغمر الماء اليمن و يستحيل اليمن يمنا سعيدا ؟ إنه روح ابي حمزة وإنه الطوفان يأتي بالحب و يذهب بالمحبوب الى حين وقد استقر الجسد على جودي من اكتفاء وشوق ووحدة كلها شحن عذب طعمه طعم البواكير وريحه ريح أول شتوة على الدروب الترابية .

و يلي على أبي حمزة وو يلي على أم حمزة وو يل لكتب الأمثال فهي كالطرقات المجهولة يمشي عليها الغريب فتزيده غربة وغرابة ولا تفضي به الى معلوم . هوذا الغائب المذكور في الكتب مطروح جثة تشتاق الى رأسها ورأسا معزولا عن جثة كان يجاورها وكانت بينهما أواصر من كلام وضوء وملح ثم حان الفراق ووقع الصارم المندي كما تقول كتب العرب أو الضربة العنترية كما تحكي الأمثال ، على الرقبة وطار الرأس وتهاوت الجثة مهارة كالحائط الذي لم يبنه الخضر المذكور في الكتب التي ما فتئت ترقص الولائد والاولاد وعلماء العربية على وقع الوجيب المتواصل في بواطن أم حمزة تلك البواطن الصارخة بصوت رسولة تناجي الها غير منظور « ما لأبي حمزة لا يأتينا ؟ » .

لله أنت يا امرأة ما أعظم إيمانك وإن لم يخلصك .

بموت رجل فقيه في الاستشراق ضليع في استنطاق العاديات والمستحثات والرمال والرياح بأن حمزة كان ينوي العودة واتيان أم حمزة ولكن طارئاً قد طرأ فحال دونه ودون رغبته في العودة وما أكثر ما تنوي الأعراب عودة فتقف دونهم ودون ما هم عازمون عليه الطواريء ولا يظل الجسر الخشبي يضحك فوق الماء وتظل الزوجات في البيوت وهن ينشدن متوقفات ما لهم لا يأتوننا ؟

لله أنتن من نساء لا تشفع لهن تعاستهن ولو بالربا .

يقول المستشرق :

أبو حمزة رجل بدوي ما فيه من الحضارة غير الاثمد كحل به مقلتيه وشيء من الغاليه مسد بها شاربيه فأم حمزة ما برحت حديثة عهد به وما بلغت معه رتبة تقبيل الشوارب فالعرب في عشقهم كبني ماسون في رتبهم : آخر ما تأتي عليه المرأة هو الشارب وهو أول ما يذهب به الرجل فالعرب يحلفون بالشوارب غالبا و باللحى أحيانا و بالطلاق الثلث المحتق دائما .

لقد استطرد المستشرق ولكن الحديث حديث شوارب وهل الشوارب الا استطرادات رجولة ؟

كان أبو حمزة رجلا يتجر بالأبل وكان ذاهبا في تجارة له آملا ربحاً وفيراً وغداً منيراً وكانت أجراس الأبل في ليل الصحراء تضفي على الحلم الساطع في مقلتيه المكحولتين ألقا وجرسا ودعة لا عهد لحضري بله لبدوي بها وكان أبو حمزة مطمئنا الى أحلامه هذه تاركا بلابل صدره ، وهي هنا لا تعني بوم الصدر المذكور في الكتب ، تصدح على سجيتها فتسمع الصحراء حداء جيلا عذبا يسيل :

ليه أتعقاف الحق في الليل الطويل
أسرعي فالصبح غدير والشمس نخيل
نحن أهل الحب ولنا الحب خليل

◁



وجهه نذر وعيناه ترتيل جميل

بل كان أبو حمزة رجلا بدوي الطلعة حضري الصوت مثله في شخصه كمثل الصحراء ملتقى العناصر والأشياء والأشكال التي تذوب فتندغم في ذرة رمل ينظر المرء اليها فيضربها مثلا على الله و يضربها الله مثلا على الخير والشر و يضربها الخير بالشر فتحملها الريح الى العيون فتعمى هذه ولكن الى حين ثم تدمع ثم ينبلج صباح باك على الساري .

كان أبو حمزة في احدى رحلاته القائمة بين الشتاء والصيف وقد باع ابله في سوق الاعراب كعادته بربح يسير في حسابات الأسواق ولكن لا بأس به في حسابات البيوت إلا أن الرحلة تظل مربحة على أي حال فهي توفر على بيت أبي حمزة مؤونة الحاجة الى بضائع يحتاج اليها وهي مربحة لأن أبا حمزة لا يقفل عائدا من السوق بانقضاء غرضه بل يمكث هناك ليصغي الى شعراء القبائل وهم يتدايكون أمام شاعر فحل يثني على واحد و يغض من قدر آخر و يطري أبياتا في قصيدة ثالث و يأسف لخلو أسعل شاعرة من حصيتين فهما من ألزم ما يلزم الشاعر في العصر وكل عصر وقد تعلمون يا سادة يا كرام يا أوادام ان كثيراً من الشعراء انما بخصيهم يكتبون ، أجل ، يحكم الفحل حكمه فتبتهج قبائل وتتاهجى قبائل أخرى و يذهب الريح القبلي محمّلا بفروج أمهات الشعر والشعراء والحكام والشيوخ والقبائل فتنحط النخوة والحمية في رؤوس المشايخ وتصير غزوات وغارات يقتل فيها رجال وأطفال وشيوخ وتسبى نساء وفي غمرة هذا كله يقف اعرابي على ناقة له حمراء متأملا : ليل داج وسماء ذات أبراج أرض مدحاة وأنهار مجراة ما لي أرى الناس يذهبون فلا يرجعون ؟ طحنتهم الدهر بكلكله ! وفي هذا كله زاد طويل من السمر يقتات به أبو حمزة وسماره وأضرابه فيتهكون به فصل القر والزمهرير وموحش الاماسي والليالي في المضارب البعيدة .

كان أبو حمزة واحداً من مثقفي ذلك العصر المتميز كعصرنا هذا بثقافة سماعية وشفوية ولعل سماع ندوات الشعر ومساجلات الشعراء ومهاتراتهم كانت أبرز ما يرنو اليه أبو حمزة من رحلاته الواقعة بين الشتاء والصيف بشغف ولهفة دافئين .

في ذلك الزمان وهو يشبه زماننا هذا كما يشبه الاثنين الاثنين والاربعاء الاربعاء ، كان الاعراب كعادتهم في حرب ضروس يعني أن حربهم كانت حرباً ذات أضراس وأجراس لأن أضراسها كانت كثيرة ولأن أجراسها كانت وفيرة يعني أن السيوف والشعراء كانوا أكثر من الهم على القلب كما اعتادت جدتي أن تقول فكان لها أن وجدت تجمع أمثال المونسينيور فتالي الذي لم يشأ ذكر اسمها لأنه عاش قبلها ، كان لكل قبيلة شاعرها أو جرسها أو جرستها في أغلب الظن وكانت كل قبيلة لا تتجاوز في عددها الشاعر والشيخ وأولاده وأولادهم وأولاد أولادهم ونسوان هؤلاء جميعا وفي عدتها سلاح هؤلاء الموروث والمكتسب وبهذا كان القتال : ليل وسيف وصحر ولسان وريح تسعى فتدمل الضحايا ثم تأتي يد فتكشف ستاراً ضربه الريح على الجسد وتختلس ما فيه الجيب من مال وما على الرحل من بضاعة ثم يضرب الاغفاء سجفه الثقيلة على الميت وأهله

و ينتهي كل شيء حتى حين ينفخ في الصور وما أدراك ما الصور إنه الناقور وما أدراك ما الناقور إنك لا تعلم عنه شيئاً فأربع على ظلعك ومت كمدا فإنك لن تنفذ من أقطار جهلك الا بسلطان فبأي آلاء غبائك تكذب ؟

كان أبو حمزة عائدا في ليلة ذاك وهو يغني على راحلته فالليل سمير يحسن الاصغاء والراحلة جارية تجيد الرقص وكان المشهد لحظتئذ كاملا : بدوي يسري في ليل مقمر ولا صوت الا صوت اخفاف الراحلة على الرمال الهشة وعواء الذئاب البعيدة المتوارية خلف تلال السغب المقيم وكان المشهد يبدو وكأنه صورة ثابتة على حائط الله في ليل الأبدية لولا ان انزلق اليه كالدلف في سقف البيت ببطء ولكن بجلاء ووضوح متواقحين وقع سنابك خيل قادمة باتجاه ابي حمزة الذي تعود بالهته وتمنى عليها سلامة من كل شر يحيق به فلقد انذره قلبه والقلب خير العرافين في ليالي الصحراء بسوء مقبل وفرح مدبر ولكنه لم يتوقف بل أكمل سيره وهو يتلو آيات الحفظ والسلامة من سجع الكهان وغريب الجان في قلبه في حين أكمل صوته الظاهر المسموع الحداء وكأنه لم يسمع من غريب الصحراء غريبا وظل وقع سنابك الخيل متسقا ومتزامنا مع وجيب قلب أبي حمزة المتسارع حتى لكاد أن يحسب قلبه فرسا مغيرة على عدو غير منظور او فرسا مولية من عدو منظور ، حتى سمع صوتا آمرا يأمره بالتوقف فتوقف مستغفرا الهته ولكن هيهات فالالهة آثرت البقاء بعيدة فالنفس لم تبلغ بعد الحلقوم أملا يبصر أبو حمزة ثم ان الالهة ليست معنية كثيرا بغزوات العرب لأنها تعلم بسليقة انها فيها أول القتل وآخر المبكيين .

كان الخيل لشام المغيرين فما تبين أبو حمزة الوجوه ولكن السمر وشى بعددهم هامسا أنهم سبعة فما تفاءل أبو حمزة بالرقم خيراً فلقد قسمهم على أيام الاسبوع فوجد لكل واحد يوما ولم يجد لنفسه يوما فعلم أنه صائر الى حيث ذكر الاعرابي المتأمل في الدنيا من على ظهر الناقة الحمراء .

أحد السبعة كان مقدم السبعة أو قائدهم ولقد سأل هذا ابا حمزة عن اسمه وكنيته فأجاب ثم عن نسبه فقصه عليه فاستظهر المقدم شعراً قاله شاعر هاجيا فيه ارومة أبي حمزة فأحس هذا بأول الغيث النذر بالسوء إلا أنه صبر وانتظر وما كان أمامه غير الصبر والانتظار حتى سأله المقدم عن غايته من سراه فأجابه متعللا بالحاجة والعائلة واخواتهما من أمور يعرفها الموقفون أمام المغيرين و يعرفها المغيرون أيضا سلفا على الأرجح والا فلماذا لم يأبه المقدم لما قاله أبو حمزة مجيبا عن السؤال بل وكأنه لم يسمع شيئا سأله عن الأشخاص الذين قد التقى بهم والاشخاص الذين حاورهم بواسطة أشخاص لا يرقى اليهم الشك مكلفا إياهم تبليغ رسالة مرموزة معماة كرسالة العنبري اسير بكر بن وائل القائلة « أبلغ قومي التحية وقل لهم إن العرفج قد أدبى وشكت النساء .. الخ » ؟ وأنهى المقدم سؤاله بالقول من المستحسن لك أن لا تكذب فنحن نعلم عنك كل شيء لأننا لا نغفل عن شيء فما عرف أبو حمزة كيف وبماذا وعلى ماذا يقسم اليمين ولكن الإيمان المغلظة كلها تدخل عند المقدمين في باب اللغو والهراء وتوصف بأنها قيء الهلع المستوحش المرتعش الخائف وأنها أرق من جانح ذبابة وأنها لا تغني عن المرء شيئا ولهذا قال

المقدم لم يأبه لايمانه بل أوعز الى أحد فرسانه فتقدم هذا من أبي حمزة ليستأصل ماله وكأنه يستأصل فؤاده والألق الملتمع في عيون بناته وروجه . بل لقد أحس أبو حمزة ثانيئذ بيد المبر تمتد الى قناديل الالهة المتوهجة في عيون أطفاله فتطفئها قسراً وتسكب مكانها عتمة لا تذوب ولا تريم .

و بعدما تسلم المقدم خنجر أبي حمزة وسيفه وماله ورمى بتعويذة كانت تتأرجح على صدره لتحميه من بغتة شريرة أو شر مباغت سأله هل يعلم الام هو صائر الآن فتلجلج أبو حمزة وارتج عليه وأحس بالسوء ينهمر على سطوح قلبه انهمارا وأحس بقلبه فرسا تتخبط في شرك مقير منظور أدركها وطرحها أرضا وأحس بصدره بليلا صفعا كجانح عصفور قبيل انبلاج الفجر ثم تقدم فارس منه فحاول أبو حمزة تضرعا ثم أراد توسلا واستغاثة ولكن سرعان ما هوى سيف المغير وطار الرأس وانفلتت الآه من الفم وأدبرت الروح مولية الى حيث ترقد أم حمزة بجوار البنات وكلهن غاطسات في لجج سبات عميق .

استقر الرأس معفراً بالدم والرمل على الثرى و بدا القمر في العينين الجاحظتين كرسالة حب واضحة وأما الجذع فلقد هوى وأما الراحلة فلقد أفلتت وراحت تخب على الليل ولكن أحد الفرسان لحق بها وأدركها وقفل عائدا بها فوجأها المقدم برمحه لتخر صريعة كحلم عربي ثم جلس القوم يرتجلون شواء للميتا و يلوكون أشعاراً طرب لها عبد الملك بن مروان في مجالس قرم أموي شديد ثم قاموا وقصدت الريح كأرملة تعدد مصائبها تسفي حتى غيبت آثار السبعة وانطمأت رسالة الحب في عينتي الجاحظتين والتحف أبو حمزة رملا طويل العمر صفيق الجانب كأنه هرم الفرعون ولم يبارحه الا ليدخل هذا العالم الى بابة المعلم بالشيء الذي يذكر بالشيء لأن الله قد جعل لكل شيء سببا .

مات أبو حمزة وما علمت أم حمزة لغيابه سبباً فظلت ثم ليقنت ثم غنت :

ما لأبي حمزة لا يأتينا
غضبان أن لا نلد البنينا

و يلي على أبي حمزة فلقد كانت الآه آخر بناته وهي صبية لمياء بكر ما زالت تجوب القفار و يسمع لخفها الظريف الجميل جرس عذب وصوت هش ناعم لا يسمعه الا الساري في صحارى الملح والجرع المستفحلين أو المبحرين اذاعات القوم في مواسم الاخوة والاخوة وولد العم وحيّا الله وما شاء الله وطابت لي النومة واحضن .

و يلي عليه وو يلي عليها ، أم حمزة ، فهي لا تعلم أن أبا حمزة أدنى اليها من رخام فرجها المضيء ومن غدران جسدها المتبجسة كل صباح وأشد حنوا عليها من صفصاف يهديها على سرتها الموصوفة في رسالة كسرى الى النعمان تلك السرة التي كانت سببا في مصرع النعمان وجز العرب لشعورهم والتحاقهم بوقعة ذي قار التي صحّفت الياء فيها ألفا .

و يلي على أم حمزة لا تدرك أن تلك الغدران التي تتمرأى بألقها وانكسار الضوء عليها عندما تضع اليد وتهم بفتنة تشعل الحزن والوحدة قنديلا تسمر اليه المستوحشة المنعزلة المحتاجة ، لا تدرك فيطمئن أن ذلك الالق ليس غير ابتسامات أبي حمزة العائد من الشر المطلق والعدم المطلق والسكينة المطلقة الى الطمأنينة المطلقة على مصاطب الفرج وتحت عرائش المحتين ليتفح بابه و يستمتع بكرامات الجسد البديع ، تلك الكرامات التي عرفها آدم في الصف الأول الابتدائي في جامعة الله المختلطة ، مقترحا على الروح خطيئة تمس في تلوين العالم والموجودات .

ضمي يدك يا امرأة هناك فهو هناك حيث اليد تضعين وأقسم لك بحيي إياك يا امرأة ان يدك ستبتسم عما لحظة قليلة وستسيل الابتسامة على الأصبع الوسطى .

لا تحرمني يا امرأة يا ابنة عم الكمال والجلال والرحمة ففيك كل ما يلذ لك و يثمر لذة فاستسلمي ، استسلمي ، استسلمي ، هكذا ، فلن يعود أحد بعد غير نشوتك في هذه اللحظة من تمر الليل الناضج .

و يا امرأة ، يا حلما يبكي في اليقظة ، الطبعي شفتيك الدستين على المرآة فوجه المحبوب الغائب بحار يتكاثف يتكاثف يتكاثف وتلهثين و يتكاثف وتتفجرين فشدي فخديك على السر المعلن فأبو حمزة لن يأتي جسداً بل يأتي نهرا أو زرعا أو حصوص زيتون أزرق تسبح في بحر من زيت تتمسّح به رسل الله جميعا .

و يا شقيقة حزني يا امرأة عندما لا يأتي لن يأتي فلماذا هذي الصلوات القاحلة في محراب سريرك ؟ قومي ، هيّا قومي ، وخذي بأناملك الحلوة بيده وخذي بأناملك الحلوة بالطفلين فلقد دق جرس المدرسة والآن حصة انشاء عربي ودعيهما يكتبان كيف تخضر الأرض و يظل جلد الشجرة .

و يا سادة يا كرام يا أوادم يا ضباط يا مناصب يا محترمين يا سميعة انني أنعي اليكم أبا حمزة .

مات أبو حمزة . رجل اعرابي بدوي في واحدة من غارات الاعراب على الاعراب وما انقضى بموته الموت بل ازداد الأعراب أعرابا أي موتا وه. جل ازددن اشتهاء وفيضا وتوهجا والأطفال في المدارس تعرب ما يلي :

ما لأبي حمزة لا يأتينا ؟

وترجمتها في لغة العصر :

مفقود
غادر فلان الفلاني منزله وأسرته في اليوم الفلاني ولم يعد . الرجاء ممن يعلم عنه شيئاً أن يعلمنا .

لا أحد يعلم الا الذي يعلم سبحانه فانه ما زال في دست الالوهة يقضي في أمر خلقه كما شاء وما شاء وحتى يشاء .

هذه هي الحكاية يا اخوان يا كرام ولما حكمتها فهي :

« لا تسألي يا حرمة يا مشحّرة لماذا لم يعد أبو اطفالي بل سلي كم يبلغ سعر الفاصولية اليوم واسلقي بطاطا ، أما أنت يا مسودة خلق آدم يا رجل ، فلتتذكر إن نقشت ممك وصعدت الى السماء ، أن المطهر يقع على يدك اليمنى وأن الجنة تقع على يدك اليسرى وأن جهنم في وجهك دغري تمام .

صلّوا وقلّوا □

سحبان احمد مروة:
كاتب من لبنان، يحضر باحثا في جامعة هلسنكي في فنلندا. وهذه القصة من مجموعة تصدر له قريبا بعنوان: «ثلاثون حكاية او سمر الاخوان في ليالي رمضان».

تطور القصة العـ

سيظل الخيال فوق المعرفة لأن الخيال يحتضن الكون بأسره ولا يختص بجزء منه.

البرت اينشتاين

■ في مقدمة لتاريخ القصة العلمية كتب بريان آلـدس، وهـو من كتّـاب القصـة العلمية المشهورين في بريطانيا، تعريفا للقصة العلمية بأنها مزج المعـرفة بالخيال أو الحلم، ويقتبس آلـدس من السير رايدر هجرد ـ وهو ليس من كتاب القصة العلمية ولكن رواياته مسرفة في الخيال ـ اذ يقول هجرد

«عندمـا أجلس في الظلام احلق بعين البصيرة عن كثب الزمن القادم والمجهول متسائلا عن ملامحه وعن النمط البشري الذي قد يفرزه، احس برهبة واثارة حادة..»

رايدر هجرد هو الذي كتب رواية «هي أو عائشة» وهي حلم غريب مثير يجمع بين الماضي والمستقبل والخيال المسرف وطموحات الانسان

ولكن أليس جوهـر الادب هو بنـاء عالم خيالي تتحقق فيه أحـلام الانسـان؟ ويهدف الى صياغة واقع أكمل وأفضل يتجاوز سلبيات الحاضر؟

قد يكون الحديث عن القصة العلمية رفاهة لا تحتملها أوجاعنا في العالم العربي، ولكن القصة العلمية لون أدبي واسع الانتشار وأداة مفيدة للتعبير لا يسعنا تجاهلها، ومهما كانت مسرفة في الخيال وبعيدة عن الواقع فهي نمط درامي يصلح للتعبير عن أفكار عميقة وجديدة

لقـد كان الخيال يمهـد الطريق امام تقدم العلم، فقبل ان يذهب الانسان للقمر سبقه الخيال، كتب هـ.ج. ويلز (رحلة للقمر) وكتب جول فرن عن السـفر للقمر قبل ان يقدم العلم وسائل السـفر عبر الفضاء

الخيال كان اسبق من العلم في ارتياد الفضاء والغوص الى أعماق البحار واكتشاف المناطق المجهولة، وسافر الخيال مع أبعد نجم في السماء قبل ان يقرر العلماء ان ثمة احتمالا لوجود كائنات عاقلة في الكواكب والمجرات البعيدة

فالحلم الأدبي يبعث على التأمل والتفكير ويحفز العلماء للتنقيب واكتشاف المجهول. وحتى عندما يكون الأفق ضبابيا ورماديا فالاحلام ضرورية، والانسان الذي لا يعرف الحلم لا يعيش..

القصص الخيالية والأساطير

في القرنين الخامس والسادس الهجري ظهرت كتابات عربية لها ملامح الاسطورة، وتشبه في بعض ملامحها قصص الخيال العلمي، مثل قصة حي بن يقظان لابن طفيل، وهي حكاية طفل ترعاه الغزلان، ويكتشف بنفسه حقائق الكون عندما يكبر، ويهتدي بنفسه الى وجود خالق للكون. ويلاحظ وجه الشبه بينها وبين حكاية (طرزان) أو القرد الابيض ـ وهو طفل تتبناه قردة، ولكن طرزان لما يكبر يهتم فقط بتسخير الاسود والافيال لمطاردة الصيادين الأشرار، ولا يظهـر أدنى ميل لتـأمـل الكـون أو التفكـير الميتافيزيقي. وهذا الفارق قد يصبح مؤشرا لما قد تفرزه قصة الخيال العلمي اذا تطورت في تربة شرقية.

في قصص (الف ليلة وليلة) حكايات كثيرة عن جبل المغناطيس الذي يشد اليه السفن، وعن طائر الرخ الذي يمسك الرجال ويطير بهم من مكان الى آخر. وهي مبالغات قد نجد لها شبيها في بعض القصص العلمية خياليه مثل الدوامة الفضائية أو الهاوية السوداء التي تجذب مركبات الفضاء، أو الحيوانات الغريبة في بعض الكواكب، ولكنها لا تشكل نمطا فنيا يمكن استلهامه لكتابة قصة خيال علمي حديثة

والكتاب الغربيون يستوحون احيانا تراثهم من الميثولوجيا الاغريقية مثلا بروميثيوس الذي سرق النار من الآلهة يصبح رائد فضاء يسرق من الحضارات في الكواكب النائية معارفها وأسرارها ليعود بها الى الأرض. والحقيقة ان العرب لم يكن عندهم في الجاهلية ميثولوجي أو أساطير دينية، ولم يكونوا يكنون احتراما كبيرا أو توقيرا خاصا للأصنام، ولكن كان عندهم أبطال وشخصيات فذة تاريخية تعرضت سيرتها وأفعالها للمبالغات والتضخيم فأصبحت شخصيات أسطورية، مثل: عنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن وزنوبيا وزرقاء اليمامة. وكان عندهم نوادر عن حاتم ولقمان وتأبط شراً.

ونجد عند العرب الحكاية والنادرة وأحاديث السمر والخرافة. والقصة العربية التي ظهرت فيما بعد كانت (المقامة) التي تطورت موضوعاتها في القرن العاشر الهجري لتحكي مغامرات شخصية أسطورية تمتاز بالجرأة والفطنة. ومضمـون المقامة وعظي وهادف. الفن القصصي المحكي والروائي غير المكتوب كان رائجا عند العرب، ولكن القصص المكتوبة كانت متخلفة عن الحكاية الشعوية لان البعض تحرج من كتابتها، وظن أنها قد تصرف الناس عن شؤون الدين

وبعد انتشار الاسلام بين شعوب غير عربية وسيطرته على أقطار ذات ثقافات متنوعة ترجمت قصص وروايات مختلفة مثل (كليلة ودمنة) التي ترجمها ابن المقفع عن الترجمة الفارسية للأصل الهندي، ومثل أمثال ايزوب التي أصبحت أمثال لقمان، وألف ليلة وليلة، وهي خليط متعدد الأصول وكان يغلب على تلك القصص الشكل الملحمي، وكثرة الاشعار في

ــلمية

جمال عبد الملك

السير الشعبية مثل قصة بني هلال وهجرتهم ، فالرحلات والسحر كانا عنصرا مهما في ذلك اللون الفني الأدبي .

المقامة الحديثة

ونقفز مراحل تاريخية طويلة لنصل الى دخول الاستعمار الى البلاد العربية بداية بالحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٨م والاحتكاك بالثقافات الأوروبية وتعلم لغاتها وإرسال البعوث للمعاهد الأوروبية والتأثر بآداب تلك الشعوب وقيام حركة ترجمة نشيطة ، وقد فطن بعض المتعلمين لدور القصص في آداب الشعوب الأوروبية ، فحاولوا تأليف قصص عربية تستلهم شكل المقامة وقالبها لتستوعب مضمونا جديدا ومن أبرز محاولات احياء ا‍د‍ ‍‍‍‍‍‍‍‍‍‍‍‍‍‍‍‍‍‍‍‍ـاب (الساق على الساق) لاحمد فارس الشدياق ، وترجم رفاعة الطهطاوي «مغامرات تليماك» من الفرنسية بعنوان «سيجوع هو «مواقع الافلاك في وقائع تليماك» . وحاول الشيخ الحساني (١٨١٩م) احياء ألف ليلة في كتابه «نحمة المستيقظ الأسى في نزهة المسيم المعسر» وكان الجمهور القارىء في تلك الفترة يقبل على ألف ليلة وليلة والمصنفات وكتب تفسير الاحلام وتسخير الجان والخوارق ، بينما اعتبر البعض ان القصص مفسدة للأخلاق ، ولم يكن من السهل تحويل الذوق الأدبي في تلك الفترة للاهتمام بالقصص المترجمة من الفرنسية والانكليزية ، وكان العصر معرقا في الرومانسية فكانت بداية تفوق الروايات المترجمة ذات الطابع الرومانسي ، وقد ترجم الشيخ المنفلوطي «ماجدولين» بتصرف بعنوان (تحت ظلال الزيزفون) ثم حاول المترجمون تقليد من يترجمون قصصهم والنسج على منوالهم ، وكتب الشيخ محمد عبده في «الاهرام» فقال إن هناك كتبا علمية مترجمة وكتبا (رومانية) ويقصد (ROMAN) أي الرواية الخيالية ، وأنه لا يجد غضاضة في قراءة الروايات الرومانية المترجمة وتسلية النفس وترويح الخاطر . والترجمات الأولى شملت روايات بلزاك وادجار آلان بو ويوجين سو وجي دي موباسان وروبرت ل . ستفنسون وشارلز ديكنز وتشيكوف .

وكان ما يهم القارىء في البلاد العربية تحليل العلاقات الانسانية وخصوصا العلاقة بالمرأة والتقييم الأخلاقي ، والكاتب اعتبر القصة امتداداً للمقالة ، وكانت القصص الأولى ذات نبرة حادة وعظية ، ولم يحاول الكتاب العرب طرح أفكار فلسفية أو محاولة استكشاف مستقبل الحضارة الانسانية أو مصير الانسان في علاقته بتطور العلوم وموقفه من الكون من خلال التجارب القصصية الأولى .

وكان النفور واضحا من ترجمة القصص الغربية الفلسفية أو ذات المضمون الميتافيزيقي مثل «صورة دوريان جراي» وقصة «فرانكنشتاين» و «آلة الزمان» و «جزيرة دكتور مورو» و «دكتور جيكل ومستر هايد» ، رغم الاقبال على مشاهدتها عندما عرضت كأفلام سينمائية . وبينما تطورت القصة في الغرب من الرومانسية الى الواقعية . . ومن الواقعية الى الاسطورة الحديثة ثم الى الخيال العلمي ، فان القصة العربية ظلت تعالج قضايا العلاقات الاجتماعية والسياسية ، وتطورت الى الواقعية والواقعية الاشتراكية ولجأت الى الرمزية ، وكرست اهتماما كبيرا لمشاكل التحول من المجتمع الريفي للمجتمع المدني وأزمة القيم ، وبذلك عبرت عن ارتباط الأدباء بواقعهم ومشاكله .

أما القصة العلمية فلم تجد اهتماما في البلاد العربية لانها تحتاج الى ثقافة علمية من جانب الكاتب والقارىء معا ، والتطورات التكنولوجية في المجتمعات العربية ما زالت سطحية وضعيفة الأثر ، كما ان تفشي الأمية يحول دون انتشار الوعي بالتناقضات بين التقدم العلمي وتخلف المؤسسات الانسانية ، وكتاب القصة الخيالية العلمية في البلاد العربية يعدون على أصابع اليد الواحدة

> **القصة العلمية لون أدبي واسع الانتشار ومهما كانت مسرفة في الخيال وبعيدة عن الواقع فهي صالحة للتعبير عن أفكار عميقة وجديدة**

بداية القصة العلمية

يذكر اسحق عاصيموف في كتابه «قبل العصر الذهبي» أن أول مجلة لقصص الخيال العلمي ظهرت في الولايات المتحدة عام ١٩٢٦ ، وكان اسمها «حكايات مدهشة» وفي عام ١٩٢٨ صدرت مجلة (طائر الفضاء) التي أسرت لبه

ويرى بريان آلدس أن أول قصة للخيال العلمي بالمعنى الحديث هي قصة (فرانكنشتاين) التي نشرت عام ١٨٣١م كتبتها ماري شللي زوجة الشاعر البريطاني المعروف ، وهي قصة مخيفة عن عالم يجمع أشلاء جثث الموتى ويصنع منها كائنا مسخا . وبعد ان يشحنه بالكهرباء تدب فيه الحياة ثم يطلب من العالم ان يصنع له زوجة وعندما يرفض العالم يطارده المسخ عبر القارات ، وهي حافلة بمناقشات فلسفية بين الاكاديميين عن علاقة المخلوق بخالقه

وقد اعتبر بعض مؤرخي قصص الخيال العلمي ان كتاب «رحلات جاليفر في بلاد العمالقة والاقزام» من الخيال العلمي ، وكان الكاتب جوناثان سويفت قد نشره عام ١٨٢٦م

وفي عام ١٨٧٢م نشر الاديب البريطاني صمويل بتلر «إريفون» (EREWHON) . وهي قصة يرد بها على نظرية داروين وأتباعه ، وفيها يكتشف البطل مجتمعا خياليا سكانه أقوياء وأصحاء يعتمدون على عضلاتهم ولا يستخدمون الآلات لانها سوف تستعيد البشر ويقومون برعاية الضعفاء منهم ليكونوا حكماء وهي صدى لمناقشات المثقفين في ذلك العصر

وبعد ربع قرن من «اريهون» جاءت قصص (هـ .ج . ويلز) التي ◁

تكهنت باكتشافات علمية باهرة واحتفلت بمنجزات العلم وان حملت في ثناياها تشاؤما من قدرة الانسان على السيطرة على القوى التي يطلقها من عقالها واحتمال تدمير الحضارة بسبب عجز البشر عن توظيف المعرفة الجديدة للخير

ويلاحظ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر استخدام القصة العلمية لوصف (يوتوبيا) أي عالم خيالي يجسد فكرة اقتصادية أو سياسية أو مذهبية وتوظيفها كوسيلة ايضاح لتجسيم أفكار المؤلف، وهذه الوظيفة ما زالت مستمرة

إدوارد بيلامي ـ كاتب أميركي عاش بين ١٨٥٠ و١٨٩٨ كتب قصة تشبه وقائعها حكاية أهل الكهف، عن رجل أصابه أرق مزمن فاستعان بمنوم مغناطيسي جعله ينام من ١٨٨٧ وحتى عام ٢٠٠٠م، وعندما استيقظ أخذ يصف عالم الغد.

تيودور هرتزكا أديب نمساوي كتب قصة عن مجتمع خيالي يقوم في قلب أفريقيا ويبني مجتمعا يقوم على المساواة والعدالة الاجتماعية والحرية أسماه «فريلاند».

وليم موريس كتب رواية اسمها (أخبار من لا مكان) صدرت عام ١٨٩٠م تحذر من تعاظم دور النقود ورأس المال وتمجد القيم الاقطاعية في شكل مجتمع زراعي منغلق على ذاته، يصعب الوصول اليه

تلك القصص الخيالية كانت شديدة الالتزام حتى اعتبرها بعض النقاد مجرد مقالات سياسية وايديولوجية لضعف الناحية الفنية فيها وارتفاع نبرة التبشير

يتهم البعض القصة العلمية بتشجيع الهرب من الواقع ولكنها أداة مهمة للاحتجاج على الواقع

قصص اليوتوبيا

وقد ساهم الفرنسيون في حقل القصة العلمية الخيالية بكتابات تنويرية عميقة المغزى منها كتابات دي لاسربتون «اكتشافات رحل مقدام» (١٨٧١م)، وفيه توقع صنع الطائرة والبارشوت والكشوف في علم الباكتريولوجي. واهتم لابريتون برسم صورة لمجتمع المستقبل الذي يخلو من الفاقة والحرمان وتلبي فيه الدولة حاجات المواطنين

وكتب جيرار دي ترفال (يوتوبيا) أسماها «أوريليا» في ١٨٥٤م، وهي حلم سيريالي غريب، وفي (جزيرة آدم) كتب عن امرأة آلية اسمها هادالي تغني وترقص تسحر الشباب، وفي أوبرا «حكايات هوفمان» يقدم أوفنباخ رقصات الناس الآليين.

وحتى آرثر كونان دويل الكاتب البريطاني مخترع شخصية شرلوك هولمز كتب قصة من الخيال العلمي هي «العالم المفقود» عن قوم لا تصيبهم الشيخوخة ابدا. أما جول فرن فهو في الأدب الفرنسي مثل هـ. ج. ويلز في الأدب الانكليزي في مجال ارتياد آفاق القصة العلمية

جول فيرن

بدأ جول فرن حياته كاتبا مسرحيا ثم اتجه الى القصص الخيالية فلقي نجاحا كبيرا. كتب «رحلة الى جوف الأرض» في عام ١٨٦٤م وبعدها «رحلة الى القمر» و«عشرون ألف فرسخ تحت البحر» و«أبو الهول في حقول الجليد». ويتميز ابطال جول فيرن بأنهم ناقمون على الحضارة المادية، ورافضون للحروب الاستعمارية، وهم ـ مثل الكابتن نيمو بطل «عشرون الف فرسخ تحت سطح البحر» أصيبوا بخيبة أمل في صحرات الحضارة الصناعية

وسنجد ملامح الخيال العلمي منتشرة في ثنايا أعمال كتاب عديدين في تلك الفترة وحافلة برؤى اختراعات جديدة وأسلحة تستخدم في حروب المستقبل. وكان ذلك قبل الحرب العالمية الاولى. وكانت المناطيد معروفة.

ولكن الطائرات والغازات السامة والأسلحة الاشعاعية كانت في خيال الكتاب، وكتب آلبرت روبيدا عن الحرب الكهربائية (١٨٨٧م) والحرب في القرن العشرين، وتنبأ بالكثير من المخترعات والأسلحة الحديثة.

هـ. ج. ويلز

غير ان الملامح المميزة لقصص الخيال العلمي لم تكتمل إلا على يد الكاتب (هـ. ج. ويلز) الذي ولد في كنت في عام ١٨٦٦ وهو ابن بستاني، علم نفسه بنفسه واشتغل بالتدريس، وكتاباته اكتسبت شعبية حتى أن الفيلسوف هنري جيمس هتفأ، وكتب إليه: «برافو ـ برافو ـ ويلز، انني انحني احتراما لعبقريتك!»

وقد ألف ويلز ١٢٠ كتابا، ورواية «آلة الزمان» هي رائعة ويلز من دون منازع، وفيها خلاصة نظرته للحياة وتأثره بنظرية آينشتين عن النسبية، واعتباره الزمن بعدا رابعا. يفترض ويلز ان التكنولوجيا أعطت الانسان أداة للحركة في البعد الزمني فيسافر الى الماضي ثم يتقدم الى المستقبل ليرى مصير الحضارة البشرية، وهو يعود من رحلته حزينا منقبض النفس بعد ان شهد أفول الحضارة ونهايتها، وهو يعصر قلوبنا أسى عندما يصف إطباق الظلمة الأبدية على عالمنا، وقبل النهاية نشهد ذروة الانقسام الطبقي في العالم بعد ان تحول العمال الى كائنات يغطيها الصوف ولا تطيق ضوء النهار لأنهم يعملون في معامل تحت الارض فهم جنس (المورلوك). أما السادة فهم جنس (الألوا) الذين صاروا كالاطفال الجميلي المظهر الذين يخطفهم المورلوك ويأكلونهم في الظلام بلا مقاومة.

وكانت «آلة الزمان» مثل معطف جوجول الذي خرجت منه القصة القصيرة، كانت النموذج الذي أوحى للكتّاب الذين جاءوا بعد ويلز، وحيموا بالسفر وهل نكون كوسما محبطا ام حلما أنيقا؟!

وكل روايات ويلز تتضمن أفكاراً عميقة، «جزيرة الدكتور مورو»، عن طبيب يحاول زرع عقل في دماغ الحيوانات، حرب الكواكب التي أوحت بالعديد من القصص والحكايات والافلام السينمائية عن معارك الفضاء ثم صارت مشروعا حقيقيا تبنته الادارة الاميركية في عهد المستر ريغان!

وويلز له قصص قصيرة لا تقل عمقا واتقانا عن قصصه الطويلة منها «الرجل الذي صنع المعجزات» و«النيزك» و«حكاية من العصر الحجري».

وقد جمع ويلز في قصصه بين عدة مميزات:

- قدرة فائقة على الوصف والتعبير
- قدرة على تبسيط وشرح المسائل والنظريات العلمية العويصة.
- ادراك عميق لنتائج الاكتشافات العلمية
- فهم لسلبيات المجتمع في عصره ونقده

بعد الحرب العالمية الأولى حاز ويلز الشهرة وسافر الى اميركا، وقابل الرئيس روزفلت ثم سافر الى الاتحاد السوفياتي وقابل ستالين، ودعا الى حكومة عالمية، وساهم في صياغة وثيقة حقوق الانسان. وكان ويلز دائم الشكوى من أن النقاد في عصره يسيئون فهم قصصه

توفي هـ. ج. ويلز في عام ١٩٤٦ بعد ان عاصر تدمير مدينتي هيروشيما ونجازاكي بالقنابل الذرية، وكان قد تكهن في بعض رواياته بقنبلة هائلة تبيد البشر، ولكنه لم يشهد وصول الانسان الى القمر. وكان قد تنبأ به، ومعظم قصصه تحولت الى افلام. وفي عام ١٩٣٨ أعدت روايته «حرب الكواكب» لتذاع كتمثيلية اذاعية. ولما بدأت اذاعتها بصوت الممثل أورسون ويلز في أميركا سببت فزعا بين الجمهور وحالة من الهستيريا فاضطرت محطة اذاعة (CBS) الى وقف اذاعتها، وشعر ويلز ان رسالته وصلت الجمهور، فالحضارة الانسانية في سباق مع الزمن، والنهاية الفاجعة ليست بعيدة، ولد ويلز عام اختراع الديناميت ومات مع ظهور القنبلة

الدرية فكانت رؤيته للتاريخ تحمل بذور الخوف من الكارثة

جورج أورويل

تأثر جورج أورويل بويلز، وبينما كان ويلز اشتراكيا كان أورويل قليل الثقة في النظم الشمولية وقصته «مزرعة الحيوانات» فيها سخرية لاذعة من فكرة المساواة التامة وحكم الصفوة وقولته المشهورة «كل الحيوانات في المزرعة متساوية ولكن بعضها يتمتع بالمساواة اكثر من غيره» دخلت القاموس السياسي. ولكن قصة أورويل الاكثر شهرة هي (١٩٨٤) التي كتبها في عام ١٩٤٨ وهو مريض بذات الرئة، وقد احتفل في عام ١٩٨٤ برواية أورويل، وتساءل المعلقون هل تحققت نبوءته، فالتكنولوجيا تستخدم الآن لقمع الشعوب والتجسس عليها وعمل غسيل مخ للأفراد أورويل صور مجتمعا دكتاتوريا يحكمه الفرد، وفي كل دار تلفزيون ينقل الاخبار والاوامر من الحكومة للمواطنين، ولكنه ينقل ايضا اخبار المواطنين للسلطات وشعاره (الاخ الاكبر في كل مكان وهو يراك دائما!) والشعارات للنظام الجديد جعلت الكلمات عكس معناها، تقول: المعرفة ضعف ـ الجهل قوة ـ السلام في الحرب والحرب في السلام ـ الحرية في العبودية.. والوفاء في الوشاية..

في السينما وجدت رواية أورويل نجاحا وعرضت في لندن كمسلسل تلفزيوني، ووجد الناس فيها أصداء لما يحدث في أقطار عديدة.

أورويل مثل ويلز، كان من جيل الأدباء الذين جذبتهم منجزات العلم للدعوة الى مجتمعات جديدة والتحذير من المبالغة في الاعتماد على الصناعة والتكنولوجيا.

كتاب آخرون

ولكن هناك علماء دخلوا مجال الكتابة الأدبية، وكتبوا روايات الخيال العلمي انطلاقا من فلسفة العلوم الطبيعية، أبرزهم الكاتب الاميركي المولد والروسي الأصل اسحق عاصيموف، بالاضافة الى كوكبة من العلماء البريطانيين والاميركيين منهم فريد هويل، و ج.ب.س. هالدين، وآرثور كلارك، كما توجد نخبة من العلماء في الاتحاد السوفياتي يكتبون قصصاً علمية جيدة منهم يفريموف

ولد اسحق عاصيموف في عام ١٩٢٠، وهو استاذ للكيمياء الحيوية في جامعة بوسطن. وقد بلغ عدد الكتب التي نشرها بعدد سنوات عمره، ويسمى موباسان القصة العلمية، وقصصه تعتمد على حقائق علمية وحبكة طريفة. وهي تطرح قضايا المجتمع الصناعي المتقدم.

أما آرثور كلارك فهو عالم بريطاني في الفلك، ويرأس الجمعية الفلكية في لندن، اشتهر بسيناريو فيلم «أوديسا الفضاء»، وهو يطرح في قصصه أفكاره الفلسفية ويميل الى اعادة صياغة الأساطير الاغريقية في قوالب حديثة

ومن كتاب قصص الخيال العلمي الذين يجب ان نتوقف عندهم كليف ستابل لويس، أو سي. إس. لويس (C.S.Lewis)، وهو أديب بريطاني درس في جامعتي كمبردج وأوكسفورد، بطله (رانسوم) استاذ في علم اللغات يسافر لاكتشاف الحياة في كوكب المريخ. وأهم رواياته الثلاثية المعروفة باسم «الرحلة الى مالاكاندرا»، وهو لا يهتم بالتفاصيل التكنولوجية، حيث يسافر بطله رانسوم الى المريخ في صندوق، ولكن المهم في قصص لويس الحوار الفلسفي الذي يدور بين رانسوم البطل وبين الروح السامية التي تسكن المريخ ـ ألديلا، وروايات لويس تؤكد ايمانه الديني وتمزج التصوف بالخيال العلمي

أما في قصص روبرت هلاين الاميركي فهو يجسم عالم ما وراء الطبيعة، فالفرد لا يموت، ولكنه يستبدل جسده كما يستبدل قمصانه. وفي هذا أثر فكرة تناسخ الأرواح في الديانات الآسيوية

ويضيف هلاين الى دولاب الملابس الجسدية خطاً تلفونيا ساخناً متصلا بالحياة الأخرى!

وقد انتشرت القصص العلمية الخيالية في الدول الاشتراكية، واشتهر في بولندا ستانيسلاف ليم مؤلف «سولاريس»، وفي تشكوسلوفاكيا جورج تسعابا، وعرف السويديون هاري مارتنسون (مؤلف «أريانا»)

وفي الولايات المتحدة برزت كاتبات موهوبات نافسن راي برادبري ومنهن جوزفين ساكستون وباميلا زولين وكيت ولهلم، واورسولا جوين (مؤلفة «اليد اليسرى للظلام») وآنجيلا كارتر (مؤلفة «آلة الرغبة الجهنمية»)

مستقبل قصة الخيال العلمي

ربما يكون مستقبل القصة الخيالية العلمية في السينما والتلفزيون والفنون المرئية، ومع كل اكتشاف علمي يتسع المجال للقصص العلمية الخيالية مثل هندسة الأحياء وأشعة ليزر والتصوير الهولوغرامي. وقد أسرف راي برادبري الكاتب الاميركي في حبك القصص والروايات عن الأطباق الطائرة والرجال الآليين والسفر عبر الزمان وعوالم المجرات ذات الأبعاد الكثيرة والعقول الالكترونية وامكانياتها، وحروب المستقبل والعقاقير الجديدة

والقصص العلمية الخياليه يمكن تصنيفها الى نوعين

نوع يعتمد على وصف تكنولوجيا جديدة، ويروي قصة عادية، ولكن يجعل مسرحها الفضاء الخارجي أو عالما موازيا لعالمنا، وهي في جوهرها تكون حكاية مألوفة، مثلا فيلم (إي. تي) عن كائن جاء من كوكب آخر في طبق طائر انفجر فلم يتمكن ذلك الكائن الفضائي من العودة الى كوكبه ويقوم طفل بانقاذه من عيون البوليس والفضوليين حتى يتمكن من العودة الى دياره، وهو لا يختلف عن قصة الطفل الذي أحمى حيوانا متوحشا هرب من السيرك او من حديقة الحيوان.. ولكن (إي. تي) اعتمد على الخدع السينمائية، فهو أساسا فيلم للاطفال، وقد نجح في أوروبا وأميركا، ولم يصادف اقبالا في البلاد العربية وغيرها من اقطار العالم الثالث. وهناك قصص تصنف باعتبارها من الخيال العلمي عن مغامرات رجل بوليس كوني يطارد لصوصا سرقوا تاج ملكة المريخ أو قتلة حاكم أورانوس، وهي مغامرات عادية يمكن نقل احداثها الى المكان والزمان المألوفين من دون ان تفقد شيئا من حبكتها. وواضح ان كتاب هذه النوعية من القصص انما يكتبون حكايات بوليسية ملفقة يختارون لها أزمنة وأماكن غير عادية للإثارة فقط، ولا صلة لها بالخيال العلمي

وهناك قصص اخرى تعتمد على صيغة الخيال العلمي لطرح قضايا فلسفية أو للتحذير من نمو اتجاهات معينة في الواقع الراهن واستشرائها في المستقبل، وهي بذلك تخلق مواقف تجريبية تصلح نماذج لأزمات الحضارة الانسانية، والقصص الخيالية العلمية اتسع مجالها بحيث شملت قصص الخوارق وما وراء الطبيعة لتطرح قضايا ميتافيزيقية.

ويتهم البعض القصة الخيالية العلمية بتشجيع الهروب من الواقع، ولكن كل الأدب يحاول تجاوز الواقع. والقصة العلمية أداة مهمة للاحتجاج على الواقع كما في قصص هـ. ج. ويلز وجورج أورويل، ومضامينها السياسية ورموزها واضحة، وهي ليست هروبا من الواقع بل أدوات للتعليق عليه وعلى احتمالاته أيضا

وسوف تظل قصة الخيال العلمي تطل على مشارف المستقبل وتمهد لمشروعات الغد وتبشر بالمستقبل الأفضل □

جمال عبد الملك

كاتب من السودان، له مؤلفات في النقد الأدبي والسياسة الدولية وكتاب باللغة الانكليزية صدر في لندن عام ١٩٨٢ بعنوان «البعد الرابع»

وصدرت له خمس مجموعات من القصص القصيرة. ونشرت له الدار التونسية للنشر في عام ١٩٨١ مجموعة من قصص الخيال العلمي تحت عنوان «العصر الأيوبي».

وآخر كتاب صدر له في عام ١٩٨٧ هو «الاستراتيجية في العصر النووي».

معارض الكتاب:
دكاكين أم معارض ؟

عبد الغني مروة



■ يعتبر شهر تشرين الثاني / نوفمبر الحالي، شهر الكتاب في اكثر من عاصمة عربية حيث تقام معارض للكتاب في كل من البحرين والشارقة والكويت، ويليها في شهور لاحقة معارض في القاهرة والرياض والدار البيضاء وتونس وصنعاء

ومعارض الكتاب، بالنسبة الى الناشرين العرب هي من أهم موارد المبيعات باعتبار ان هذه المعارض مفتوحة للبيع للجمهور بحسومات خاصة لا تقل عن عشرين بالمئة

ويبدو من الأنسب لو أطلق على هذه المعارض اسم «سوق الكتاب» لأنها في الواقع تختلف كثيراً بأهدافها ونتائجها عن طبيعة الأسباب التي تقام من أجلها معارض الكتب في العالم

فالمعارض العالمية للكتاب أو غيره تقتصر عادة، وخصوصا في الأيام الأولى من اقامتها، على اتاحة الفرصة أمام العارضين من كل أنحاء العالم، للتبادل التجاري والتسويقي فيما بينهم، وهي تصبح في اليومين أو الثلاثة أيام الأخيرة مفتوحة للجمهور بهدف الاطلاع والدراسة فقط وليس من أجل التسويق والبيع

وطالما، أن التعاون والتبادل التجاري بين الناشرين العرب ليس مطروحاً وغير مرغوب فيه، فقد قررت الهيئات العامة والرسمية المسؤولة عن تنظيم معارض الكتب العربية فتحها للجمهور، فتحولت هذه المعارض الى «سوق» تجارية لا تختلف في الواقع عن «أسواق» البيع الاخرى سوى ان المواطن يستفيد من نسبة الحسم على سعر الكتاب، بدل الموزع.

ويعكس هذا الواقع العربي مأساة الكتاب العربي ومحنة النشر في العالم العربي بكل مظاهرها وأبعادها، ذلك انه من المفروض في عالم ناطق بالعربية متباعد الاطراف ان تتوزع أسواق الكتاب بين الناشرين، وان يكون لكل كتاب عربي كما هي الحال بالنسبة الى اي كتاب اجنبي آخر طبعة خليجية وأخرى مغربية وأخرى مصرية مثلاً، وأن يحترم الناشرون، برضاهم او مكرهين، قوانين حقوق النشر والانتشار كذلك، بحيث يكون للكتاب وبالتالي للكاتب مردوده المادي الذي يشجع على رواج حركة النشر في العالم العربي وبالتالي تحقيق المزيد من الأرباح امام الناشرين الذين تضطرهم ظروف المنافسة الشريفة الى ان يكونوا اكثر «سخاء» في دعم حقوق المؤلفين

إنها حلقة متصلة من شأنها تنمية الحركة الفكرية والثقافية على امتداد العالم العربي لو توفرت الارادة والنوايا الصافية باتاحة الحرية امام انتشار الكتاب العربي، وضبط عمليات السرقة وفرض احترام حقوق النشر والتأليف، بقوانين واضحة تحمي المؤلف وتحمي الناشر من اذى القراصنة الذين يستغلون جهود الآخرين من دون رادع اخلاقي ولا قانوني

وفي المعارض العالمية للكتاب، يستطيع الناشر الاجنبي، ان يعرض على الناشرين من مختلف انحاء العالم، وتحت سقف واحد حقوق نشر العناوين التي ينشرها، فيحقق من مردود حقوق النشر، لأي عنوان، مبالغ طائلة يتقاسمها عادة، مناصفة مع المؤلف بينما تهدر حقوق الناشر والمؤلف العربيين، بشكل علني في كل عاصمة عربية من خلال اعادة الطباعة أو تهريب الكتب عن طريق النسخ الآلي، وليس هناك قانون حاسم وفعّال، ناهيك عن أية ضوابط اخلاقية أو مهنية

وقد تنبه الناشرون الاوروبيون الى هذا الواقع، وشكلوا من خلال السوق الاوروبية المشتركة، لجنة خاصة لحماية حقوق التأليف ومكافحة قرصنة الكتب في العالم الثالث. وبدأت هذه اللجنة نشاطها بشكل مكثف، فاستصدرت في مصر مثلاً، اتفاقا لتكوين فرقة من الشرطة لمكافحة القرصنة الثقافية وتم تعيين هيئة من كبار المحامين في كوريا الجنوبية لاستصدار قوانين حاسمة وفعالة لتحقيق هذا الهدف والبقية على الطريق

ومن أبرز معالم معارض الكتاب، في العالم انها تتيح امام الصحافة والرأي العام، الاطلاع على آخر ما تصدره دور النشر في العالم من عناوين ومواضيع، ويجري عادة الاعلان عن الكتب الجديدة قبل صدورها بستة أشهر على الأقل بحيث تكون الصورة واضحة حول الحركة الفكرية والثقافية في عالم الكتب. وانما الواقع المؤسف في المعارض العربية هو ان الظروف الرقابية تحول دون وصول العناوين الجديدة الى رفوف العرض لأنها تخضع لروتين رقابي يجعل من المتعذر استصدار افساح بها قبل فوات الأوان.

وفي الوقت الذي يتوقع فيه الناشرون تشجيعاً من المؤسسات الرسمية والمكتبات العامة بحجز كميات من النسخ للتوزيع على المكتبات العامة فإننا نرى ان هذا الأمر يقتصر على زمرة معينة ونماذج خاصة من الكتب دون غيرها لا بل ان المؤسسات المشرفة على المعارض العربية، صارت، بكل صراحة، تفرض على الناشر تقديم نسخة مجانية أو نسختين احياناً، كشرط مسبق للسماح له بالاشتراك في المعرض، ولا أحد يدري بأي حق أو أي قانون تقوم هيئات رسمية أو شبه رسمية، بفرض «جزية» على كل ناشر لتقديم نسخ مجانية طالما أنها تتقاضى منه وسلفاً، كل تكاليف الاشتراك في المعرض

ويختلف الأمر تماماً بالنسبة للناشر الاوروبي، ذلك أن الناشرين يعتمدون بشكل اساسي في ترويج الكتب على مشتريات المكتبات العامة، والبلديات المختلفة التي تقوم بتوزيعه على المدارس العامة، بالاضافة الى أن نقابة الناشرين استحصلت قبل سنوات على قرار بفرض رسوماً معينة على عمليات الاستنساخ الآلية لبعض صفحات الكتب التي تطلب كمراجع من المكتبات العامة، ويبلغ حجم هذه العمليات مئات الألوف من الجنيهات، يعاد توزيعها على الناشرين، كحق ثابت ومشروع من حقوقهم

وفي الدانمرك والمانيا وغيرهما، تقوم بعض الهيئات بشراء كميات من الكتب وبلغات مختلفة، لتوزيعها داخل السجون أو على المهاجرين وابنائهم تشجيعاً للناشرين ورغبة في تنمية حب المطالعة والقراءة لديهم.

ويستغرب المرء فعلاً، كيف تقام معارض للكتب، وما هي مبرراتها في العالم العربي، وفي الوقت نفسه تمارس الرقابة على تداول الكتاب وانتشاره، وهما امران متناقضان ينفي واحدهما الآخر، ذلك انه لا يمكن ان يقام معرض كتاب ناجح في ظل رقابة متزمتة، ولا مبرر لوجود رقابة في ظل رغبة صادقة بالترويج للكتاب والتشجيع على اقتنائه. وحال معارض الكتب في هذا الأمر مثل حال مهرجانات الشعر التي تقام في كل حدب وصوب، فتكرّم الشعراء خلال اسبوع ثم تعتقلهم أو تطاردهم (والبعض يكفّرهم) على مدار السنة

اذا كان القصد من اقامة معارض الكتاب، هو التجارة واستهلاك الكتب المسموح بها فقط، فلماذا كل هذا العذاب، وتحميل الناشرين شقاء السفر والاقامة، طالما ان لديهم وكلاء محليين يقتنون هذه الكتب ويوزعونها؟ وفي هذه الحال، يبدو من الأسهل والافضل اقامة سوق للكتاب كل شهر أو موسم مثل تجارة «الاوكازيون» الترويجية التي تقوم بها المحلات التجارية في كل بقعة من بقاع العالم

لهذا السبب، فإنه من النادر، لأي معرض عربي ان يستقطب ناشراً اجنبياً، لا بل ان الناشرين صاروا يتهربون من الاشتراك في معارض عقيمة وغير منتجة من هذا الطراز لأنها مضيعة للوقت، وهدر للطاقات، وتبذير يبدو في غير موقعه.

أما مأساة الناشر العربي، فهي أسوأ واكثر تعقيداً، فهو يسعى لحضور معارض الكتب العربية لأنها قد تكون الفرصة الوحيدة له لاستصدار تأشيرة مرور تساعده على تحصيل مستحقاته لدى الموزعين، فيضطر لكي يحصل على فلوسه ان ينفق اكثر من نصفها على تذاكر السفر والاقامة وهنا يدفعنا الى الاستنتاج بأن المطلوب من اقامة معارض الكتاب العربية قد لا يتجاوز في أبعاده، تحويل الناشرين الى اصحاب دكاكين متجنين همهم الأول ارضاء الرقيب وهمهم الثاني، السعي وراء الرزق في ظروف تبدو مهينة في كثير من الحالات! □

ما الجديد الذي أتى به ؟

انعام الجندي
كاتب من سورية

«حوار مع رواد النهضة العربية» [redacted]

عصام محفوظ

«رياض الريس للكتب والنشر» ـ لندن ١٩٨٨

■ بعض الكتب يجب اغتيالها قبل صدورها. وهذا الكتاب ـ وأستثني بعض ما جاء في المدخل ـ من هذه الكتب.

كأني بالكاتب يفخر بأنه «أقدم» على «قراءة جديدة» لأعمال هؤلاء الرواد، وقد اختار «اسلوباً مبتكراً»، لهذه القراءة، ـ «الأولى من نوعها» ـ. ويعتقد انه «ابتدع» الاسلوب. أضف الى ذلك ان القراءة بعيدة «عن الدراسات النقدية التي لم تزد إلا في إرباك القارئ»، وأحياناً في إبعاده عن الحقيقة».

قبل الدخول في حوار مع الكتاب نفسه، لا بد من التنبيه الى ان الطريقة غير مبتكرة، فهي طريقة مدرسية قديمة، تعتمد طرح السؤال عن موضوع معين، أو فكرة ما، والجواب عنها من نص، أو قول أو ما أشبه، تسهيلا للحفظ، حيناً، أو تيسيراً لفهم المادة، أو موقف الكاتب أو الشاعر، الخ . . . حيناً آخر.

ثم ان بعد القراءة عن الدراسات النقدية لم يتحقق، ففي طرح الأسئلة على الرواد، إثارة لكل ما قيل فيهم من نقد، وهو، أحياناً، نقد مسبق لما «سيقوله» المعني بالسؤال. من مثل ذلك: «سؤال: شاع عنك بسبب موالاتك للسياسة العثمانية أنك كنت تخون قضيتك العربية لمصلحة الأتراك طمعاً بالمال؟».

والجواب، على لسان الشدياق، لا ينقذ القارئ من الشك. ونحن نعلم أن الأنظمة قد تعطل صحيفة ما، رغم تأييدها، لمجرد أن ترى فيها أية بادرة طيبة، ولو لم يقصدها صاحب الصحيفة

ثم ان القراءة تفترض كشفاً جديداً، ـ وهنا ندخل في صلب الكتاب ـ فما الجديد الذي أتى به الكاتب؟ لقد صحح خطأين او ثلاثة. وهذا ليس بالكثير. مع ذلك، ما ورد في بعض المصادر التي أشار اليها الكاتب، واستعان بها، أوفى بكثير مما أورد.

ولئن كنت لا أنكر ريادة معظم هؤلاء الرواد، بالقدر الذي كانت ثقافتهم وعصرهم وظروفهم تسمح لهم به، فلا بد لي من إشارات سريعة:

١ ـ لكأن الكاتب شاء ان يحصر الريادة في اللبنانيين ـ وسأناقش لبنانيتهم بعد حين ـ يقول «وقد أدهشني عندما استثنيت رجال الدين والسياسة ان جميعهم كانوا لبنانيين» الكواكبي رجل فكر، قبل ان يكون رجل دين او رجل سياسة. وفكره متطور ومتقدم، أحياناً، حتى على الكثيرين من مفكري مرحلتنا

٢ ـ القول ان خليل مطران طليعة التجديد، أو بمعنى آخر ـ وكما يلمح الكاتب ـ هو المجدد الذي فتح باب التجديد، فيه إجحاف كبير، وعدوان على الحقيقة استثني قلة من قصائده، خاصة السياسية، مثل «نيرون» و «بزرجمهر». والحق انه حاول التجديد، سواء تأثر بالشعر الأوروبي ـ والفرنسي خاصة ـ أو لم يتأثر، ولكنه كان في دخيلته شديد التقيد بالمأثور، فلا أتقن ذاك، ولا ضمن الحرص على هذا. فكان شأنه شأن الغراب الذي حاول تقليد مشية الجمل. ـ وليس التشبيه هنا حرفياً من جميع جوانبه ـ.

أضرب مثلا سريعاً. تقدم قصيدة المساء على أنها غاية في التجديد. يقول فيها مطران:

ثاوٍ على صخر أصمّ وليت لي قلباً كهذي الصخرة الصماء
ينتابها موج كموج مكارهي ويفتها كالسقم في أعضائي

هل لأحد ان يتصور «روعة» هذا التشبيه؟ الموج مثل موج المكاره. ولكنه يفت الصخرة كما يفت السقم الأعضاء. فاذا تصورنا الموج يفتّ الصخرة خلال آلاف السنين، كان المفروض الا يفتّ السقم أعضاء الشاعر الا خلال آلاف السنين.

شوقي، دون ريب، ـ على كرهي شوقي ـ أبعد شأواً في التجديد. مع ذلك ثمّ مجددون، من لبنان، حقيقيون. فهم: جبران خليل جبران ـ ولا سبيل الى الافاضة عنه، فقد كتب عنه الكثير ـ، وفوزي المعلوف، وهو أجدر شعراء لبنان بلقب رائد. لقد تنبه الى قيمته الدكتور فايز عون من طرطوس، فكانت أطروحته عنه، وان لم تف بقدره. ففوزي المعلوف مجدد من نوع نادر، في شكل القصيدة، ومضمونها، ووحدتها، ووحدة موضوعها، والصور الشعرية، الخ . . . ولا أعلم لماذا يهمل كل هذا الاهمال. ولعل من أسباب ذلك ان الانتداب الفرنسي منع قصائده «أغاني الأندلس» ثم شعره إجمالاً، وكذلك العهد «الوطني»، أيام الرئيس بشارة الخوري. ثم توالى الاهمال، حتى نسيه الناس.

وهنا، لا بد من الاشارة الى أني لا أعول كثيراً على رأي العقاد في تجديد خليل مطران وما أردته، أن يوضع مطران موضعه الحقيقي، فلا ينسب إليه أبعد من مجاله.

خير ما في الكتاب، على كل حال، «المدخل» ولا بد ان أبدأ من النهاية أنا مع عصام محفوظ في «ايجابيات الخطأ التاريخي». لقد سمّى الحاقدون لبنان «خطأً تاريخياً»، وقد يكون ذلك صحيحاً، ولكنه حتماً أجمل خطأ تاريخي وأبدعه، خاصة في ظل الظروف والأحداث التي حلقت لبنان، ومرقت الوطن العربي، ومهدت لظهور أنظمة أقل ما يقال فيها انها أسوأ ما ابتلي به العرب في كل زمان ومكان، وكل عصر وكل أوان. ولهذا قتل لبنان، واغتيل باغتياله نقيضها. والعلل التي كانت في لبنان زهيدة جداً بالقياس الى ما حوله. ولعل بقاءها كان بسبب ما حوله ومن حوله. لبنان هاجسي، ودائي الجميل الذي لا أريد منه شفاء، ووطن القلب والدمع والضمير والحياة. أنا خارج لبنان لا أحيا، ولعلي، لولا لبنان، لم أبق على قيد العيش

على أن هذا أمر آخر، لا يجعلنا نغفل الحقائق، ولبنان الحقيقي، لا يرضى لنا ان نتجاهلها

يقول الكاتب: «لكني لم أدهش عندما وجدت أنهم، بالاجماع، كانوا يحملون الهم العربي، وليس اللبناني، إلا عندما يكون الهم اللبناني جزءاً لا يتجزأ من الهم العربي»

هذا قول حق، ولكن الكاتب شاء أن يحمّله غير ما فيه. أراد ان يقول: ان هؤلاء اللبنانيين، باعتبارهم لبنانيين، حملوا الهم العربي، وكأن الهم العربي ليس همهم في الأصل. الحقيقة أنهم عرب ولدوا في منطقة اسمها لبنان، ولهذا كان الهم العربي هو الأصل، والهم اللبناني جزءاً لا يتجزأ من الهم العربي. الموقف هو موقف الفرنسي من الأكيتيين، يعنيه الهم الفرنسي، ويعنيه الهم الأكيتيني، على اعتباره جزءاً من همه الأصل. وكذلك هم الأكيتي فرنسي، وهمه الأكيتيني فرنسي لأن الاكيتينيين جزء من فرنسا.

كذلك كان لبنان في منظور هؤلاء الرواد ولا ننس ان لبنان لم يكن موجوداً كدولة. ولم يكن أحد من العرب، في العهد العثماني، يطالب إلا باستقلال العرب عن الامبراطورية العثمانية، سواء كانت المطالبة باستقلال ناجز ووحدة تامة، أو باستقلال ذاتي، مع ارتباط مميز مع السلطنة العثمانية

ومن هنا كان أحرى بالكاتب أن يقول دور الثقافة العربية، الذي قام به رواد، كان عدد كبير منهم، من منطقة لبنان

ومن هنا أيضاً، كان من الطبيعي ان يتعلق هؤلاء الرواد باللغة العربية، وأن يروا فيها صورة الوطن، خاصة لأن العثمانيين كانوا يحاولون ـ منذ سيطرتهم على الأرض العربية ـ قتل اللغة، بما تمثله من حضارة ومن هنا كانت رغبة الرواد في إحياء اللغة العربية من مفهوم ◁

وطني، رداً طبيعياً على محاولات العثمانيين.

والمفهوم الوطني يومذاك عربي، وليس غريباً ما استغربه الكاتب، حين سمى جرجي زيدان تاريخه «تاريخ اداب اللغة العربية».

ثم، لم يخطر للمعلم بطرس البستاني شيء مما خطر لعصام محفوظ، حول اللغة العربية. كان يعتبرها لغة قومه العرب، لا لغة دين، أو أكثرية أو أقلية.

والأمر الطبيعي كذلك، أن يكون مفهوم العروبة، لدى الرواد، علمانياً لا دينياً ولا عصبياً. لأن العروبة الحقة هي كذلك، ولأن الرواد كانوا عرباً.

لذلك، لا يصح القول. «انتكاسة المفهوم اللبناني للعروبة»، إلا اذا كنا نقصد المرحلة الحديثة، لا مرحلة الرواد، والمزج بين المرحلتين، حتماً يقود الى أخطاء. من ذلك استشهاد الكاتب بقول عمر فاخوري، وشرط سعيد تقي الدين. فالقول والشرط ممكنان بعد التجزئة، وقيام الأنظمة المعجية في الأقطار العربية، ولكنهما غير مقبولين في مرحلة الرواد الذين لم يكونوا يفرقون بين عربي وآخر، وكانوا ضد الطائفية التي حاول المستعمر العثماني زرعها وتمكينها. ولعل ما دعا إليه المعلم بطرس البستاني من فصل الدين عن الدولة، خير دليل على ذلك، عن أنه طالب بهذا الفصل، في الدولة العربية التي كان يتطلع إليها ورفاقه. ولا ريب أنه كان يتألم أشد الألم لأنه كان يشهد من يدعون «رجال دين»، يعملون لصالح العثماني، حفاظاً على مصالحهم الخاصة، والأمثلة كثيرة جداً، باستثناء قلة نادرة. بل كان يشهد بعض هؤلاء الرجال يتعاونون مع دول أجنبية لتنفيذ رغباتها لقاء مصالح محددة. ولعل الكاتب واجد في كتاب «نوادر الزمان في وقائع جبل لبنان» لمؤلفه اسكندر ابكاريوس، أمثلة كثيرة.

ألا يذكر ما قاله ابراهيم اليازجي في العمائم والقلانس؟

أخيراً، الحديث عن التراثين المسيحي والاسلامي، «باعتباره تراثهم الأوحد». بل لم يخطر لهم أبداً هذا التقسيم المجحف. كان التراث في نظرهم هو التراث العربي، وليست في كتاباتهم أية إشارة الى هذا التقسيم. ولم يكونوا بحاجة الى اقتناع، أو الى حجة مقنعة، لأنهم كانوا يعيشون هذه الحقيقة، دون ان يخطر لهم يوماً طرح السؤال حول هذا الموضوع، الا رداً على من يخطر له، ولو في الظن، أن يطرحه.

كانت ثمة ملاحظات حول بعض مؤلفات الرواد، وخاصة قصص جرجي زيدان، من الناحية التاريخية، ويكفي أن نتحاور مع المقدمة كان أصيح ☐

صور من عصر زائل

هيلفا غراهام

«صور من الماضي. المملكة العربية السعودية» [redacted]

بدر الحاج

«رياض الريس للكتب والنشر» ـ لندن ١٩٨٩

صور من عصر زائل

■ البشر، اذا لم تكن لاحظت ذلك بعد، ينقسمون الى نوعين: أولئك الذين يحبون الصور الفوتوغرافية القديمة، وأولئك الذين لا يحبونها والذين يضعون الصور القديمة الى جانب كرات العث ومنى الحيوانات القديمة. ولصالح القسم الأول، الذي تنتمي اليه كاتبة هذا المقال، فان كتاب «صور من الماضي: المملكة العربية السعودية» من تأليف بدر الحاج، يعتبر عملاً مذهلاً وجذاباً، وهو ضروري لمكتبة كل من يهتم بالجزيرة العربية.

الصور المنشورة قليلة التأثير انطلاقاً من الاسلوب الحديث، وليست معقلة بالطرق التي نتوقعها. لكنها في المقابل تشكل وثيقة مثيرة ولا مثيل لها على الاطلاق عن عصر أضحى زائلاً. توجد في الكتاب صور شخصية مباشرة، غير خيالية. لكن الوجوه، خصوصاً صورة ابن سعود واخيه التي التقطها الكابتن شكسبير السيء الحظ، رائعة ولا شك. وهناك ايضاً اللقطات الجميلة للمناظر الداخلية بعدسة جيرترود بيل، وكذلك اللقطات المؤثرة للصحراء التي التقطها فيلبي. وفي الكتاب الصور الاولى عن مدينة الرياض بعدسة الدبلوماسي البريطاني ليجهان في العام ١٩١٢، وهي تصوّر مجموعة من رجال القبائل بين بيوت طينية صغيرة. والأهم من كل ذلك، هناك الصور البانورامية الرائعة لمكة والمدينة بعدسة محمد صادق، وهو ضابط مصري وأقدم مصور فوتوغرافي في الجزيرة العربية. وهو بالفعل بطل هذا الكتاب.

نص الطبعة الحالية من الكتاب صدر بالعربية، على أن تصدر الطبعة الانكليزية في وقت لاحق. غير ان اللغة لا تشكل عائقاً أساسياً، على اعتبار ان الصور تغطي القسم الأكبر من الكتاب.

وتأتي في المرتبة الثانية من الأهمية، بعد الصور، مسألة بداية التصوير الفوتوغرافي في المملكة العربية السعودية، خصوصاً العمل الطليعي الذي قام به المؤلف بدر الحاج في الكشف عن أعمال كانت قليلة الانتشار أو حتى مجهولة كلية في الماضي.

«القارة الأوروبية كلها تتجه نحو الشرق». هكذا عبر فيكتور هوغو عن الاهتمام الاوروبي المكثف بالعالم العربي والذي تنامى في الثلاثينات والاربعينات من القرن التاسع عشر. ففي تلك الفترة الزمنية ظهرت آلة التصوير، وسرعان ما زارت البعثات التصويرية مصر وفلسطين. وظل هذان البلدان بؤرة الاهتمام الأساسية بالنسبة الى الاوروبيين وذلك لأسباب واضحة: الآثار في مصر، وعلاقة الكتاب المقدس بفلسطين.

لكن الجزيرة العربية كانت مسألة مختلفة. فحتى نهاية الستينات من القرن التاسع عشر، عندما كان المصورون الفوتوغرافيون الاوروبيون ينشئون الاستديوهات في القاهرة والقدس وبيروت، كان القسم الأكبر من الجزيرة العربية ما زال مجهولاً بالنسبة الى الغرب. فقد كان سفر الاوروبيين الى الجزيرة العربية صعباً وخطيراً في الوقت نفسه، وكثيرا ما سافروا متنكرين غير متجرئين على حمل معدات علمية مثل البوصلات والكاميرات.

كان يبدو ان أول وأهم مصور فوتوغرافي زار الحجاز هو الباحث الهولندي المسلم الدكتور س. سنوك هيروغرونيه الذي عاش مدة من الزمن في مكة في منزل أحد الأطباء، بل وتزوجاً من امرأة عربية. ونشر هيروغرونيه صوره العديدة عن المجتمع المكي في كتابين «الاطلس المصور» (١٨٨٨ ـ ١٨٨٩) و «صور من مكة» (١٨٨٩).

لكن بدر الحاج، وهو لبناني يعمل في المصادر العربية ويهتم بالمصورين المحليين الاول وليس فقط بالمصورين الغربيين، استطاع ان يظهر ان هيروغرونيه كان مسبوقاً بمصور عربي بارز هو الضابط المصري محمد صادق.

ففي خلال قراءاته، عثر الحاج على مراجع تشير الى مصور مصري قديم. لكن هذا المصور كان مجهولاً من قبل الاختصاصيين في هذا الحقل.

في الفترة الممتدة ما بين اوائل العام ١٨٦١ ونهاية العام ١٨٨٦، التقط محمد صادق بك أولى الصور الفوتوغرافية لمنطقة الحجاز، وأصدر ثلاثة كتيبات عن سفراته المتوالية في المنطقة الغربية من المملكة العربية السعودية.

قام صادق بسفرته الاولى سنة ١٨٦٥ بهدف اجراء مسح عسكري للمنطقة الممتدة بين الوجه والمدينة المنورة. ونشرت نتائج رحلته في سلسلة من المقالات في «الجريدة العسكرية» المصرية سنة ١٨٧٧، وأعيد طبعها في كتب حمل عنوان «نبذة في استكشاف الارض الحجازية

من الوجه وبسح البحر الى المدينة النبوية، وبيان خريطتها العسكرية»

كان صادق ضابطاً مهندسا في الجيش المصري، أجرى مسحا عسكريا للمنطقة بين الوجه والمدينه في العام ١٨٦٥. ونشر ابحاثه وصوره في القاهرة سنة ١٨٧٧.

ويعطي صادق في كتابه وصفا تفصيليا عن رحلته، وطبيعة البيئة والسكان. وكان قد حمل معه في الرحلة ميزان حرارة وبوصلة وكاميرا، وقد استطاع التقاط بعض الصور داخل الحرم المكي، وكان الشخص الأول الذي تمكن من ذلك على ما يبدو. ويبدو ان الكتاب - الذي أعيد نشره في «صور من الماضي» - هو أول دليل باللغة العربية موجه للحجيج القاصدين مكة والمدينة. وفي ١٨٨٠ عاد صادق الى الحجاز برفقة المحمل المصري، وقدم وصفاً لهذه الرحلة في كتاب «مشعل المحمل» في العام ١٨٨١.

المعلومات المعروفة عن شخصية صادق قليلة للغاية. إلا ان صوره تظهر موهبة فذة. فقد منح في العام ١٨٨٦ ميدالية خاصة في القاهرة تقديراً لجهوده التصويرية، وكان يستعمل دائماً ختماً يظهر أنه حصل على ميدالية فضية في معرض البندقية للتصوير الفوتوغرافي

وعثر الحاج ايضا على مصور مصري آخر موهوب، لكن في مرحلة متأخرة، يدعى ابراهيم رفعت. ففي عام ١٩٠٤، كان رفعت - وهو ضابط في الجيش كذلك - يصور المدينة عندما مر به شريف مكة الذي توقف لاستيضاحه عما يفعل. وعندما علم الشريف أنه مصور فوتوغرافي، اصرّ على رفعت ان يصوّره هو بدلا من المدينة. وقد نشرت هذه الصورة في كتاب «مرآة الحرمين» الذي نشر في القاهرة سنة ١٩٢٥.

واضافة الى الأعمال المصرية هذه، ركز بدر الحاج على المجموعات الانكليزية الموجودة في: معهد سانت انطوني في اوكسفورد، مجموعة غير ترود بيل في نيوكاسل أبون تاين، والمتحف الحربي البريطاني، والجمعية الجغرافية الملكية

لكن كيف يحصل بدر الحاج على صوره، خصوصاً وأنه هو نفسه يجمع الصور القديمة مع التركيز على فلسطين وسورية ولبنان؟

- «اشتري الصور من المعارض في اوروبا واميركا، أو اشتري البومات الصور من تجار الكتب النادرة او قاعات المزاد عند كريستي وسوذبي. من الصعب العثور على هذه الصور في العالم العربي، اذ أن السكان هناك يعتبرونها موضة قديمة ويتخلصون منها، تماماً مثل سلايدات الزجاج القديمة التي سبقت النيغاتيف البلاستيك»

● وكم تدفع لقاء البوم من الصور عن الشرق الاوسط؟

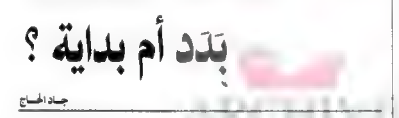
- «يكلف اليوم الصور العادي عن سورية وفلسطين حوالى ٢٠٠ جنيه استرليني. الا أنه من الصعب بدء الجمع هكذا، اذ يجب أن تعرف أولا بعض المعلومات الأولية عن حقل التصوير. وعلى سبيل المثال، فان صور بونفيس الذي بدأ في مطلع الستينات من القرن التاسع عشر في بيروت واستمر حتى نهاية ذلك القرن، متوافرة بكثرة الا ان الصور الشخصية والاتنوغرافية نادرة. ففي بداية التسعينات من القرن الماضي، عمل في دمشق مصور اسمه سليمان حكيم. ويمكن ان تدفع مقابل صورة واحدة منه مبلغ ٢٠٠ جنيه استرليني نظرا الى قيمتها النادرة.

ان مساهمة هذا المصور في التصوير الفوتوغرافي السوري مهمة جداً، بحيث انني على استعداد لدفع اي مبلغ يطلب مني للحصول على صوره. كما وان الصور الاولى عن المنطقة في الاربعينات والخمسينات من القرن الماضي نادرة للغاية وباهظة الثمن. وقد بيع اليوم واحد منها اخيراً بمبلغ ٤٠ الف جنيه استرليني، وهو يضم مجموعة من الصور التي التقطت خلال السنوات ١٨٥٣ - ١٨٥٧ لمدينة القدس، يجب عليك ان تعرف بعض أوجه نشاطات المصورين من خلال القراءة، أي أن هذا المصور - على سبيل المثال - عمل في الستينات أو السبعينات من القرن الماضي. وكذلك ان بعضهم اعطى ارقاماً لاعماله باسلوب مفهرس، كما بونفيس من واحد الى ما فوق الالف ويمكنك ان تعرف الفترة الزمنية عن طريق الرقم. تبدأ خطوة خطوة باتجاه فهم عالم التصوير»

● لكن لماذا أصبح بدر الحاج نفسه جامعاً للصور؟

- «انا لبناني اعيش في لندن. والجمع نوع من الحنين الى الوطن، وجزء من نفسية المهاجر. انه طريقة في احضار وطنك اليك، وفي اشباع عاطفتك تجاه بلادك» □

هيلغا غراهام:
كاتبة بريطانية مختصة في شؤون الشرق الأوسط ومخرجة تلفزيونية تعنى بالافلام الوثائقية والصور الفوتوغرافية القديمة عن العالم العربي ولها مؤلفات عدة عن المجتمعات العربية.



بدد أم بداية ؟

جاد الحاج

«الريش والأفق»

غازي القصيبي وآن فيرن

دار ليروس - كانبيرا ١٩٨٩

■ تسعون شاعرا ومن كل واحد قصيدة اختارها الشاعر السعودي، سفير بلاده في البحرين، غازي القصيبي، وقدمها الى الشاعرة الاسترالية آن فيربرن في صيغة اولية منقولة الى الانكليزية، ثم تعاونت آن فيربيرن مع عدد من المثقفين العرب في سيدني، وعلى رأسهم كريم بربارة، للوصول الى صيغة نهائية توصلت أخيرا في كتاب عنوانه «الريش والأفق».

محلياً، يكتسب الكتاب أهميته كونه حلقة لافتة في سلسلة أعمال أدبية وفنية وفكرية تتوخى اقامة جسر بين الثقافة الاسترالية الانكلوسكسونية وبين ثقافات الشعوب المهاجرة الى هذه القارة

وتأسيساً على ذلك وجد الكتاب دعما ماديا ومعنويا من الجهات المهتمة بالثقافة في استراليا الرسمية، غير ان المهم في المنظور النقدي هو الانجاز الابداعي الذي وصلنا بعد ثلاث سنوات من العمل المستمر سافرت خلالها آن فيربرن الى عدد من الدول العربية واستشارت حفنة لا بأس بها من الشخصيات المعروفة على ساحة الثقافة العربية. ولذا لا نستطيع الا ان نقسم المطالعة الى قسمين. الاختيار والتنفيذ. وسنترك الاختيار الذي قام به القصيبي للخاتمة، فالتنفيذ اكثر اثارة وجدماً بدرجات

علينا ان نعرف أولاً ان آن فيربيرن تجهل اللغة العربية، غير انها لا تجهل الروح السارية في هذه اللغة، وقد أدّى انغماسها المتورّط في ثقافتنا الى استشفاف أدق المعاني والظلال، كما تولّد من رغبتها اعادة خلق القصيدة العربية باللغة الانكليزية نوع من الشغف البالغ حدود الشبق لتفكيك العبارات والتراكيب، واكتناه الترميز والايحاء والتلميح والتبطين، في عملية تشبه اطلاق اعمى ليمشي على حافة سور. ولعلّ المعجزة ان آن فيربرن اجتازت المسافة الى الأمان في براعة قلّ نظيرها خصوصاً متى عرفنا أن كل القصائد المترجمة موزونة، مقفاة، وعدداً لا بأس به من القصائد لا يحمل ولا يمثل جديداً بالعربية، اضافة الى كمٍّ ملحوظ من القصائد الرديئة.

ما الذي فعلته آن فيربرن لتخرج بهذه النتيجة؟ ببساطة أعادت كتابة القصائد في لغة مفهومة لها، لثقافتها ومنظورها واعتباراتها. ومدفوعة بايجابية عمله، لم تلحظ - أو أنها تغاضت عن خلاء الكثير من تلك القصائد من ◁

◄ مادة الشعر، فتحيلت أنها لم تدرك الشعر فيها وادا بها تضيف ما غاب عن الأصل وتبدعه!

هل نعتبر ذلك زيادة في الرقة الى حدود القتل!؟ معاذ الله، فنحن بأمسّ الحاجة الى أشخاص مثل آن فيربرن، يتحمسون باندفاع رسولي لاقامة الجسر الثقافي بيننا وبين الآخرين ولا يخفى عن العاملين في هذا المجال عبر المهاجر والمغتربات كم من أمثال آن فيربرن أحبطوا وأسيء فهمهم بفعل التشوش والاضطراب الحاصلين في ثقافتنا العربية المتخبطة في متاهات صبرح، يصعب وصفه بكلمات قليلة، أو بسيطة. غير أن المشكلة الجوهرية التي تطالع اولئك المستعربين هي بالدرجة الأولى غياب المرجعية الاكاديمية المنضدة بشكل علمي في الادب العربي المعاصر هناك كتب ومجموعات ومراجع كثيرة بالطبع، غير ان انعدام ما يمكن تسميته بالاكاديميات العربية، حيث تجري عملية الغربلة الموضوعية الصرف، ويجري نشر الأعمال الفارقة ذات الوزن الملحوظ، بعد نقدها وتقييم ابداعها. انعدام وجود مثل هذا المرجع الأنطولوجي الشامل، طالما ادى، وسوف يؤدي بلا شك، الى هدر جهود مخلصة، لن يكون آخرها جهد الشاعرة الاسترالية آن فيربرن

والواقع ان شعوراً بالبدد والخسرة يشبّ في القاريء لدى تقليب الكتاب الأنيق، حيث القصائد العربية مخطوطة باليد ومشورة مقابل ترجمتها لانكليزية، وحيث يبدو بوضوح صاعق أحياناً ان جهد الشاعرة انصبّ على أعمال يعلم الله وحده اين وجدها القصيبي، وبناءً على أي أساس ارادها ان تمثل نكهة الشعر العربي المعاصر لكن قبل ان انطرق الى باب «الاختيار» لا بدّ من التوكيد على نقطتين هامتين نسبة الى الكتاب اجمالاً: اولاً، لا يدّعي الكتاب الاحاطة بالشعر العربي المعاصر، أي انه لا يطرح نفسه كأنطولوجيا من أي نوع. ثانياً، بقدر ما يحق لأي كان ان يختار ما يشاء ويترجم ما يشاء من اية لغة الى اخرى، يحق للناقد ان يتوخى قدراً من المسؤولية والصداقية والمستوى المعرفي حين يتعلق الأمر بالثقافة العامة، فكيف بنقلها الى اكثر اللغات رواجاً وانشطها ثقافة في العصر الحديث: الانكليزية

من هنا يصعب التهاون مع غازي القصيبي الذي لم يتورّع عن افتتاح «الريش والأفق» بهذه الـ... للشاعر الراحل لطفي جعفر أمان: من اليمن الجنوبي، وعنوان القصيدة «فوزية»:

فورية
يا احلى الاسماء السحرية
يا نغماً يعبق في قيثارة حورية
يا أغلى لؤلؤة نبضت انسانية
يا دفقة ربي تملأني روحانية
يا ثروة حبي الأبوية
يا فوزية (...)

ألم يجد غازي القصيبي لدى لطفي جعفر أمان، في مجموعاته الخمس، أفضل من هذه «الطقطوقة»؟ وإن لم يجد فما الداعي الى افتتاح مجموعة تضم اسماء مثل خليل حاوي، فدوى طوقان، يوسف الخال، نزار قباني، سعيد عقل الـخ.. بقصيدة أقلّ ما يقال فيها إنها لا تصلح للنشر في بريد قرّاء مجلة تحترم الفارق بين الكلام على عواهنه وبين ادنى مقومات الشعر؟ ولا يقول لنا غازي القصيبي على أيّ مرتكز توكأ في اختياراته. وكيف يستطيع ان يورد قصيدة لحسن فتح الباب من مصر ثم يعمد الى إغفال محمد عفيفي مطر؟ و... نعم: أحمد شوقي أمير الشعراء علماً بأنه اختار صلاح لبكي والياس ابي شبكة وإيليا أبو ماضي والاخطل الصغير... ثم أغفل خليل مطران، الذي رعته المترجمة في مقدمتها «مصري من أصل لبناني!»

وعلى أي اساس يغفل القصيبي معروف الرصافي من العراق ثم يورد قصيدة غير ذات أهمية لعيسى الياسري عنوانها «نوقظك الليلة بالورد»؟ هل كان يبحث عن شاعر محدث من بلاد الرافدين، فما وجد غير الياسري؟ وماذا حلّ بسركون بولص وفوزي كريم وعشرات غيرهما من شعراء العراق الشباب؟

وينسحب هذا النوع الهمايوني من الاستنساب لا على الأسماء المختارة والاسماء المغفلة فقط، بل على ما هو أهمّ من الاسماء، وأعني النوعية الشعرية. فلنقرأ هذه «الرائعة» لعلي ميرزا محمود من قطر:

ما زلت أبحث بين المعاني
وبين مضارب باحاتنا العربية
ما زلت أبحث
بين سلالات كل الحروف العريقة في الابجدية
قلّبت كل دفاتر عشقي
وأتيت كل القبائل قصدي
وغصت جميع البحور الحديثة والاجنبية
بين ممالك عشاق مصر وروما وارض الحجاز
بين قبور جميع المحبين أدخلت رأسي (...)

ما خاب من استشار... ولو ان الدكتور والسياسي والاقتصادي والشاعر والدبلوماسي غازي القصيبي شاور غير ذائقته لما ذهبت سدى بعض ليالي السهر والجهد التي بذلتها آن فيربرن لانقاذ عدد لا بأس به من قصائد «الريش والأفق» من هزالها ونأيها عن الشعر. ولعلّه مفيد في هذا المجال ان نورد الأبيات الأخيرة من قصيدة القصيبي نفسه وعنوانها «يا صحراء» لأن فيها ما يضيء السبب:

وعدتُ اليك يا صحراءْ
ألقي جعبة السّيارْ
أغازل ليلك المنسوج
من اسرارْ
وانشق لي صبا نجد
طيوب عرارْ
وأحيا فيك للاشعار والأقمارْ

يبقى ان الاقتراب من الهدف الاصلي لاصدار هذا الكتاب: فتح الحوار بين الثقافة الانكلوسكسونية في استراليا والثقافة العربية، بات في حدود المعقول، بعد صدور الكتاب، أكثر مما كان عليه قبله. وذلك عائد الى ان النتاج الثقافي المتلاقح بين العربية والانكليزية في استراليا لا يزال شديد الشحوب، وأية خطوة جدية ومخلصة باتجاه الخروج من هذا الواقع تستحق اهتماماً ومتابعة ونقداً صريحاً بلا شك □

دفاع عن العرب والاسلام

زياد منى

كاتب من فلسطين، مقيم بألمانيا الشرقية.

Geschichte und Altag einer Religion

Urania – Verlag, Leipzig. Jena. Berlin – 1988

■ منذ ما يزيد على العشر سنوات تشهد الساحة العربية مجموعة من الأحداث الخطيرة والهامة وضعت العالم العربي/ الاسلامي في مقدمة الأخبار، وأضحى انتباه العالم مسلطاً عليه بصورة لم يشهد لها مثيلاً. ومن تلك الأحداث حرب تشرين وما صاحبها من قطع مؤقت للنفط والحرب اللبنانية والثورة الايرانية واغتيال السادات والاجتياح الصهيوني للبنان وحرب التحرير اللبنانية ضد قوات الاحتلال وضد القوات المتعددة الجنسيات وما رافق ذلك من عمليات إستشهادية والحرب العراقية الايرانية وغيرها الكثير. ويمكن الآن اضافة حالة الهوس الاوروبي الجماعي المصاحبة لقضية سلمان رشدي. لقد وضعت الأحداث تلك العالم العربي وبالتالي الاسلامي في مقدمة الأحداث ولفتت انتباه للمجتمعات الاوروبية

شرقا وغربا الى العرب والاسلام وجعلتها في عملية تلامس يومي مع «الشرق». اوروبا، أو طليعتها الاعلامية والفكرية المسيطرة اختارت ان تنظر الى تلك الأحداث على أنها موجهة ضدها نظاما وفكراً ووجوداً. على الرغم من انه لا يمكن نفي الأبعاد العالمية لبعض من تلك الأحداث والناجمة عن محاذاة العالم العربي لأوروبا، على انها كانت وفي المقام الأول ذات طبيعة إقليمية وليس هناك من مبرر للنظر اليها على أنها كانت تهديدا للغرب. تلك الأحداث لم تشكل وبكل تأكيد محاولة من «الشرق» للتسلل الى «الغرب»، لكنها كانت بالفعل موجهة إلى «الغرب» المتسلل الى «الشرق» هذه عملية شرعية وحق تمارسه كل الشعوب ضد كل محاولات تركيعها مهما كان مصدرها

الحقد الجماعي الذي يسود في اوروبا ضد العالم العربي/ الاسلامي عكس تعاظم دوره في عملية اعادة رسم خارطة العالم السياسية/ الاقتصادية والفكرية، كما أظهر الانحسار المتزايد للغرب عن الشرق، وربما بالغ أيضا في أهمية الدور الحجم العربي/ الاسلامي الجديد. أوروبا المتراجعة لجأت كالعادة الى الاعلام في عملية تشويه واسعة النطاق ضد العرب والاسلام وصلت في بعض مراحلها الى درجة الرذيلة.

الاهتمام بالعالم العربي/ الاسلامي لم يقتصر على الغرب فحسب وانما امتد الى الدول الشيوعية حيث يواجه جزء منها الاسلام ضمن حدوده الجغرافية مثلما هو الحال في الاتحاد السوفياتي وبلغاريا ويوغسلافيا اهتمام الطرف الثاني بما يمكن تسميته بالاحياء الديني الاسلامي بمعنى دعم لمقولة الدور الأكثر نشاطا الذي بدأ فيه العالم العربي/ الاسلامي يلعبه على الصعيد العالمي. اهتمام الدول الشيوعية بـ «الأحياء الاسلامي» لم يجر ضمن اطار الصحافة او الاعلام الخاضع لهيمنة وسلطة الدولة ورؤيتها السياسية ولا ضمن حلقات شبه المثقفين التي اختصرت الاسلام في تعدد الزوجات والحريم وليالي ألف ليلة وليلة، بل أطرت في دراسات أكاديمية تحاول التنبؤ بالدور المستقبلي للفكر الاسلامي في رسم السياسة العالمية خاصة بعد تجاربها المريرة من مصر السادات وحتى افغانستان

وكجزء من التصور الشمولي ذلك، صدرت مجموعة من الأبحاث والكتابات التي تتناول العرب والاسلام ماضيا وحاضرا ومستقبلا والدور الذي يعتقد انه سيلعبه في العالم. وكجزء من ذلك الاهتمام صدر في ألمانيا الديمقراطية كتاب باللغة الألمانية بعنوان (عالم الاسلام ـ تاريخ وحاضر ديانة) لمجموعة من المستشرقين الألمان الشرقيين برئاسة نائب رئيس اكاديمية العلوم. الكتاب يقع في حوالي ثلاثمائة صفحة من الحجم المتوسط، خصص جزءا منها للصور وبعض الخرائط والجداول البيانية.

تم تقسيم محتويات الكتاب الى ستة فصول يضم كل منها مجموعة من الأبواب التي تتناول الحياة الاقتصادية ـ السياسية والدينية في جزيرة العرب قبل الاسلام وحتى العصر الحالي، وقد تم تقسيم الكتاب على النحو التالي:

الفصل الأول: الأصل والمعالم

تناول هذا الفصل الأحوال السياسية الاقتصادية والاجتماعية/ الفكرية التي كانت سائدة في جزيرة العرب قبل الاسلام وحتى تأسيس الخلافة الأموية. وقد تعرض الفصل هذا وبشكل مكثف ومختصر لموقع العرب بين الدول القديمة في «الشرق» وشبه المؤلفون ظهور الاسلام حينئذ بالانفجار الذي نقل العرب من الهامشية الى الفاعلية التاريخية والحضارية. وضمن أبواب منفصلة استعرض الكتاب وبشكل شبه مفصل أوضاع العرب في الحجاز وما رأوه من مؤشرات تبين جاهزية العرب في تلك الفترة التاريخية للانقلاب الجذري الذي أحدثته «الثورة الدينية» وفق تعبير ماركس وانجلز. كما ركز الكتاب على شخصية النبي العربي ومضمون الدعوة الاسلامية واعتمادا على القرآن الكريم ودون الخوض في تفاصيل ثانوية وجدل عقيم انجرف اليه جزء كبير من مستشرقي الغرب، قام الكتاب بشرح جوهر الاسلام وأركانه الخمسة وبشكل موسع. كما تعرض الكتاب الى مفاهيم السياسة الخارجية للدولة الاسلامية الجديدة والتي قامت على «دار الاسلام» و «دار الحرب»، والتي اضيف اليها في فترة لاحقة مفهوم «دار الصلح».

الفصل الثاني: الامبراطورية العربية الاسلامية/ العالمية

خصص القسم الأول من هذا الفصل لاستعراض نمو الدولة العربية الاسلامية ضمن إطار الخلافتين الأموية والعباسية التي نقلت الاسلام [illegible] وحوّله الى ديانة عالمية وتطرق الكتاب الى الفترة الذهبية المختلفة من الدولة الاسلامية مرورا بالعباسيين والغزو الصليبي والمغولي وحتى سقوط العالم العربي للسيطرة العثمانية

وفي القسم الثاني من الفصل الثاني تمّ التركيز على تطور الجانب الروحي للاسلام ـ أي الفقه الاسلامي، وتعرض الكتاب لمختلف ممثلي المدارس والاجتهادات والتيارات الرئيسية ـ أبو حنيفة، مالك بن أنس، احمد بن حنبل، أبو حسن الأشعري، أبو حامد الغزالي. . . وتم استعراض ما سمي بالبدع (الطريقة، التصوف، الدراويش) وبعض من ممثليها مثل عبد القادر الجيلاني ـ القادرية في بغداد والمتوفي عام ١١٦٦، وبهاء الدين النقشبندي ممثل النقشبندية. والمتوفي عام ١٣٨٩، وأحمد البدوي ممثل البدوية في مصر والمتوفي عام ١٢٧٦، وجلال الدين الرومي ممثل المولوية والمتوفي عام ١٢٧٣. ويرى الكاتب في تقي الدين أحمد بن عبد الحليم بن تيميه المتوفي عام ١٣٢٨ كممثل لما أسماه بالأصولية الدينية أي Fundamentalism ، والتي جاءت كردة فعل على هزائم العرب أمام الاجتياح الصليبي والمغولي.

الفصل الثالث: حرب، تجارة، السيطرة على المواقع في آسيا وافريقيا

يخصص الكاتب مجمل هذا الفصل لاستعراض نمو الاسلام في آسيا . المغول، اندونيسيا، الملايو، شبه الجزيرة الهندية، الصين والفلبين وغيرهم، وكذلك في افريقيا أو ما يسمى منطقة الساحل

الفصل الرابع: الاسلام والاستعمار

تعرض الكاتب في هذا الفصل للحركات التحريرية المعادية للاستعمار والتي استمدت فكرها من الدين الاسلامي الحنيف مثل (الفراعري والمجاهدين في الهند والآتية في اندونيسيا وحركة الأمير عبد القادر الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي والوهابية في شبه جزيرة العرب والمهدية في السودان والسنوسية في ليبيا . . . الخ.

كما صوب الكاتب نظره لبحث الحركات الاصلاحية التي ظهرت في العالم العربي/ الاسلامي في مواجهة العصبوية الاوروبية مستشهدا بأعمال جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وسيد أحمد خان وأمير علي ومحمد إقبال ومحمد علي جناح وصلاح الدين بحش وأبو الكلام أسد. كما تعرض للحركات الاسلامية المختلفة مثل عصبة مسلمي عموم الهند والجمعية الاسلامية العربية للتعاضد التقدمي الاجتماعي وحركة سركات اسلا م في اندونيسيا وجمعية العلماء الجزائريين والأخوان المسلمين في مصر وجماعتي اسلام بقيادة ابو العلاء المودودي في الهند. وينتقل الكاتب بعد ذلك لبحث محاولات تحقيق فكرة وحل الخلافة الاسلامية الموحدة عبر استعراض نشاطات مختلف المؤسسات والمؤتمرات ابتداءا من المؤتمر العمومي الاسلامي الذي عقد في مدينة القدس في بدايات القرن الحالي.

الفصل الخامس: ضمن إطار الصراع الطبقي في العصر الحالي

يخصص الكاتب هذا الفصل للدخول في حوار ساخن مع أطروحات الغرب عن الاسلام ديناً ودولة (البعث او الاحياء الديني، البحث عن الهوية والأصل، الثورة الايرانية، أحداث مكة المكرمة، اغتيال أنور السادات، التيارات الدينية المسلحة في لبنان مثل حركة أمل وحزب الله). وينتقل الباحث بعد ذلك لمناقشة ما رأى أنه (المسألة المركزية) التي تواجه الشعوب الاسلامية، وتحديدا الموقف من الامبريالية. ودون الدخول في نقاش مع مختلف التيارات التي طرحت شعار التقدم الاجتماعي مثل (الكتاب الأخضر لمعمر القذافي وتجمع مهدي بازركان وبني صدر ومجاهدي خلق في ايران) يقدم الكاتب وجهة نظر تلك التيارات من خلال وثائقها

ثم ينتقل الباحث لمناقشة مقولة (التضامن الاسلامي) ومحاولات تطبيقه ابتداءا من تشكيل (مؤسسة العالم الاسلامي) في الباكستان عام ١٩٤٨ و (عصبة العالم الاسلامي) التي تأسست عام ١٩٦٢ و (مؤتمر الدول الافريقية والأسيويه الاسلامية المنعقد في باندونغ عام ١٩٦٥ وحتى تشكيل (منظمة المؤتمر الاسلامي) حيث يتم تخصيص الحيز الأكبر لها ولنشاطاتها الاقتصادية والسياسية خاصة فيما يتعلق بالصراع العربي الصهيوني. كما يستعرض الكاتب ما أسماه بالحركات والمدارك اليومية للاسلام والمتمثلة في النظام الهجري للتأريخ والتاريخ الاسلامي المستحدث في ليبيا وتأسيس المصارف التي تقرض دون فوائد والزواج والعائلة ووضع المرأة في الاسلام. ◁

وفي الفصل الأخير المسجل تحت عنوان (تأملات ختامية) حاول المؤلفون إعطاء إجابة وتصور للدور الذي يلعبه العالم الاسلامي في رسم السياسة العالمية حاضرا ومستقبلا، واسهامه في حل المعضلات التي تواجه البشرية وفي مقدمتها مسألة الحرب والسلم وذلك من خلال مناقشة مفهوم الجهاد في الاسلام. ويرى البحاثة ان مبدأ الحرب/ الجهاد قد أسهم بشكل حاسم في نشر الاسلام في مختلف أصقاع العالم، لكنهم يشددون على أن ذلك تمّ في مرحلة من التطور البشري كانت فيه الحرب هي الأسلوب السائد لبناء الدول وكذلك على الجوهر المتسامح للاسلام ويسجلون ان القرآن الكريم يحض على السلام أيضا كما يسجلون إضافة مقولة (دار الصلح) بالاضافة الى مقولة (دار الاسلام ودار الحرب) وهنا يظهر الكتاب قدرة في رؤية الجوهري من تعاليم الاسلام، خلافا للمستشرقين العربيين.

إن منطلق تقييم الكتاب هو أولا الموقع الفكري للكتاب المشاركين في المؤلف، والى أي جمهور موجه ثانيا.

الكتاب ليس موجها الى اهل الاختصاص وانما الى من يسمى بـ «الجمهور العريض» أو جمهور القراء الاوربيين. المؤلف حوى الكثير من المعلومات المكثفة أحيانا، لكنها سجلت باسلوب يسمح للقارىء الاوروبي العادي من ادراك ما هو جوهري في الاسلام كديانة تهدف للتقدم الاجتماعي والعدالة الانسانية. الكتّاب اتبعوا اسلوب ومنهج الفهم المادي للتاريخ الذي ينظر الى الديانات كافة على أنها أحد أشكال الوعي الاجتماعي وابتعدوا عن الخوض في مسائل فلسفية دينية أو حتى محاولة مناقشة مضمون الدين الاسلامي، بل تركوا للاسلام نفسه التحدث عن جوهره عبر الاستشهاد بالآيات القرآنية المتعلقة بكل موضوعة أو عبر طرح آراء ممثلي مختلف التيارات المختلفة.

لم يكن المؤلفون محايدين على الاطلاق، ورأوا وجود تيارات دينية (رجعية) و(تقدمية).

الكتاب يختلف عن مثيله في الغرب من حيث ابتعاد المؤلفين عن القضايا اللاهية المرتبطة بجوهر الدين، بل دخل في نقاش حاد مع بعض المؤلفات الغربية التي وصمت الاسلام بالرجعية والعدوانية. المؤلفون رأوا في الاسلام دعوة وتحريض على العدالة والتقدم الاجتماعي والاسهام الابداعي في صياغة روح البشرية، وليس تعدد الزوجات والرجم بالحجارة وقطع الأعناق والأيدي.

من ناحية اخرى تعامل الكتاب مع بعض القضايا بصورة سطحية، وفي مقدمة ذلك مسألة وضع المرأة في الاسلام ومقولة «الأصولية» ـ أي Fundamentalism وفيما يخص الأخيرة يبدو أنه قد غاب عن ذهن البحاثة ان تلك المقولة هي اوروبية، وتحديدا أمريكية استخدمت في بدايات القرن لوصف اتجاه عصبوي في الكنيسة انشق عن التيار البروتستانتي في اوروبا. وقد قام الاعلام الأمريكي، ومن بعده الاوروبي بإخراجه من الرفوف لوصف أية حركة أو تيار يرفض تطبيق المثل الاخلاقية والسياسية ـ الاقتصادية الاوروبية على المجتمعات الاسلامية. لقد أعاد المؤلفين ظاهرة (الانبعاث الديني) لفشل الحركات والتيارات الفكرية القومية في تحويل شعاراتها الى واقع مادي ملموس. لكن من أجل اكتمال الصورة كان عليهم التعرض لاسهام معظم الأحزاب الشيوعية العربية في صياغة ذلك الفشل. هذه نقطة هامة كان على البحاثة عدم تجنبها. وهناك نقطة أخرى تثير الانتباه في المؤلف، وهي عدم استخدام أية مراجع عربية على الاطلاق، آخذين بعين الاعتبار السلبيات آنفة الذكر في المحتوى، والتشديد على الانتماء الفكري للمؤلفين فإن (عالم الاسلام) الموجه للجمهور الاوروبي يعتبر وثيقة هامة وضرورية لمواجهة مختلف التشويهات والهوس الجماعي التي تسود أوروبا ضد العرب والاسلام خاصة في أيامنا هذه □

تمرين روائي جديد في الواقعية المطلقة

باسل الشيخلي
كاتب من العراق

«دابادا»

رواية

حسن مطلك

الدار العربية للموسوعات . بيروت . ١٩٨٨

■ لقد استطاع «حسن مطلك» من خلال سلسلة قصص قصيرة نشرت في صحف ومجلات العراقية ومنذ عام ١٩٧٩ ولحد الآن، أن ينفرد بصوته الفني المتميز، وأن يبزّ أقرانه ويفوز ببعض الجوائز الفنية المخصصة لقصة الحرب. ومن خلال معرفة واسعة بالتراث القصصي العربي والعالمي ومحاولته لتصوير الواقع عبر ظواهره المختلفة.

ولكن وفي «دابادا» الرواية الأولى له والمنشورة في عام ١٩٨٨ (٢٢١ صفحة من القطع المتوسط) يفاجئنا ليس باجترار اساليب معروفة وانما بتقديم عمل فني يسعى للسيطرة على الواقع عبر وعي فني لا يسلم بمقولات نهائية للرواية. و(دابادا) بهذا المفهوم ليست رواية، انما ريبورتاج حياة مكتوب على طريقة (بورخس)، بحيرة الشيوخ المتوحدين المتأملين.

واذا كانت (دابادا) هي صرخة في الفراغ أو رقية موجهة قبل حلول الزوال لبعض الناس الذين يرفعون انسانيتهم الى الأعلى فيخرجون عن اطار الجذب الاجتماعي ويدخلون في صفحات الاسطورة، فهي تمرين شاق لتعلم الخطأ كما يصفها كاتبها الذي يقول إنه كتبها ليحمي نفسه من القراء.

ان هذه الرواية تتجاوز حدود الواقعية لتدخل في اشكالية اكبر وأوسع من نمطية الكتابة المقننة التي اتفق عليها آباء الرواية، فهي محاولة لاقامة غياب النص واثارة اسئلة متداخلة ومستقلة لا يمكن ممارستها الآ من خلال العالم السري للكتابة، فهي نص لا يحيل الى مرجعيات معينة يمكن قراءة الرواية على أساسها، لأنها مفتوحة ومنها بانطلاق كبير.

١. ملاحظات اولى:

اذا كان سعي اصحاب الرواية الجديدة في فرنسا هو البحث عن علاقات جديدة أو خلق هذه العلاقات بين الانسان والعالم واشتراطاتهم بأن يتخلصوا من نسيج الأفكار المسبقة والصور الجاهزة التي تغلفه، فان (حسن مطلك) يستفيد من هذه الانجازات النظرية التي قال بها (آلان روب غرييه) و(ناتالي ساروت) خصوصا، ويطورها باتجاه بناء روائي يعتمد على اعادة النظر بمجمل الوقائع التي تحيط بالانسان والاشتباه بها ومن ثم اعادة تكوينها وقذفها بتناقضاتها الملتهبة في اتون العمل الفني.

فـ(دابادا) ليس فيها شيء معروف قبلا، فهي بحث عن الكيمية والتقنية المتضامنة مع رغبته في الكتابة. واذا كانت الرواية الجديدة سميت (اللاروائية)، أو انها تحاول ان تخلق من لا شيء، فـ(دابادا) تحرص على خلق معانيها من خلال لغتها ونسيجها الفني الخاص.

لقد كان (ميرسو) بطل رواية (الغريب) لألبير كامي نموذجا للانسان المعاصر الاوروبي الخاوي من الداخل والمحكوم بجبرية مثلثة من الجوع والجنس والوضع الاجتماعي، فرويد وماركس وبافلوف، تتقاذفه قوى مضادية مما تجعله مستقلا رافضا متكبرا، فان (شاهين) بطل (دابادا) لا يستطيع سوى ان يتعلم من القوى المضادية طريقتها واسلوبها في الفتك بالانسان ليس من

أجل التحدي، وانما الغاية أعلى هي التماهي في كيفية الفعل الكفاحي المستمر للانسان، في كيفية الانكسار والموت وفي معاناة الفشل الانساني بنضج كبير، هذا هو منبع الصلة بين (شاهين) والآخرين فهو الوحيد البعيد عن الشبهات لأنه فوقها او في جوفها، ذائب في الجماعة كصوت من أصوات الطبيعة المنسية أو الحيوانات الممسوخة بقدر ازلي صابرة على الكبت والاحباط والعزلة

واذا انطلقنا في السؤال التقليدي عن هوية النص الروائي في «دابادا»، فاننا سنجد انفسنا نخطو خطوة شاقة ومستحيلة للنظر الى الماهية من حيث هي طبيعة الأشياء فهذا النص يحمل هويته قبل زمن وجوده لأنه محاولة ممارسة المعرفة ونفيها معا، محاولة رؤية الانساني والالهي والسحري والسري والعوقي كلها في آن واحد، ومن زوايا مختلفة وبتعاقب سريع كالعرف المتصلة بدون جدوى فهي انفجار في الكتابة الى حد فقدان اللاوعي شذراته ونظامه، وكذلك بلا موجودات خارجية اجتماعية او تاريخية او سياسية، وانما لممارسة الحضور للرؤية والكشف مع اسقاط المعنى.

٢. زمن الرواية

الفعل القرائي لهذه الرواية يحيل الى رؤية التراكم المادي في اطار نص منشغل بذاته وبأسئلته وبتحقيق هويته، فالدلالات تنهض فجأة لتختفي في فضاء لا متناهي، هي ضاعة ولا ضاعة، نفي للزمن ومن ثم تكويره وتكثيفه وقذفه في لحظات تتماهى مع السرد المتناثر الذي لا يبني اتجاها، انما يحقق بنيته المتزامنة مع الوهم الروائي الذي تشع فيه الرموز والعلاقات ملتبسة ومتناقضة، وملتهبة بالنشاط البشري المزمن في تاريخانية مغلقة يلتقي فيها الأول بالآخر بحسية محتدمة.

ان كشف عناصر النص السردي يتم بقطع خيالي لحركة الزمن، فـ «دابادا» متن واحد يحلق في فراغ زمني، بشكل سديمي بالنظام الفني الخاص المرسل الى المتلقي بخشونة وتحد وحيادية صوت الراوي اطار ايديولوجي قائم على التشويش وتخريب العلاقات المرئية والمسموعة في منظومة المفاهيم الحياتية المتداولة والمتعلقة بمصائر سائرة الى أهداف عبثية تماما

ان الصوت الواحد في الرواية كثيرا ما ينحرف باتجاه تشكيلات مختلفة، يتحول الى اصوات متقابلة متصارعة لخلق عالم انساني غير منسجم، فالقاص يحاول عبور القول الى الخيال عبر شريط من الكلام يفجر مستويات دلالية متراكمة كما لو أنه وضع مرايا متعاكسة على جوانب الاحداث. انه تحويل حر منفتح على تعددية الاصوات ومنفتحة تماما كما يشير (تودوروف) على الزمن المتخيل الذي يلتقط فيه ما يحتاجه لاقامة (يوتوبيا) تعيد تشكيل مفهوم السعادة البشرية.

ان حسن مطلك في هذه الرواية لا يستخدم دلالة الزمن التقليدي، فالماضي منصهر في الحاضر على طريقة الأحلام الكثيفة، فليس من تسلسل زمني منتظم فالزمن مطلق في تهويمات النفس البشرية، كما ان عقدة الرواية موزعة بانتظام على مساحة النص، فهي كلها عقدة كبيرة مستحكمة لا يستطيع القارئ دخولها اذا لم ينسجم، وعواطف الابطال هي الاخرى موزعة دون انتظام وبشكل متوتر، مما يوحي بأن هذا النمط من الروايات ليس بريئا لأنها تعيد الاشياء بالوقائع تحت ذرائعية مطلقة غير مقيدة بإجراءات المفاهيم المحددة

انها تجريد ما هو تصويري في الصور وما هو شعري في الشعر، فهي تبدأ من حياة قرية شمالية في العراق وتنتهي الى نسف الجسور واحراق السفن والعزلة في جزيرة الفن المتعالية

٣. حدود المكان

مكان الوقائع في (دابادا) هو المكان الازلي لممارسة طقوس الموت، من خلال الحياة، المكان الذي تتحطم فيه كل الحقائق لتنشأ على اشلائها حقائق اخرى تلبس أردية ملونة جديدة قابلة للتأمل والزوال. لا اشارة الا لمجموعة تناقضات تكشف نظامها في هيأة خاصة يمتاز بها الكاتب ليجد طريقا وعرة ويرى اتجاه حركته وسحر التكوينات بلا تأويل وانما بحصيلة جمالي خاص لكنه منسجم في تحقيق جماليات النص.

القاص يتأمل كثيرا بتشكيلات المكان الطبيعي من حوله ويعيد ترتيب بناء الأشياء اللاتبقيلا محاولة اقناع تقليدي مباشر بل يلجأ الى الاقناع الفني باشراك ضمني لمقولات المادة والايديولوجيا والذهاب مع الرؤية الشعرية الى ابعد استيهاماتها المطلقة في عالم غريب متدفق.

واذا كان (ديلاكروا) يرى (الحقيقة في السراب الذي يبتدعه في اللوحة اما الباقي فما هو الا بمثابة رمال تتحرك) فان (حسن مطلك) يرغب في التعديلات او الاكاذيب الأكثر شأنا من الحقائق المعاشة ما يشبه الحلم الذي يتحقق عندما يستيقظ، فهو يصور نفسه بنفسه ويدير ظهره الى الحقيقة الخارجية ويحورها ويرفعها الى مرتبة الفن

٤. اللغة في الرواية

عموما لا يمكن مع (دابادا) النظر الى دينامكية النص لغويا بانعزال المكونات التمهيدية لمسار الحياة (الاخرى) التي يحييها النص توازي حركة الحياة، الظاهر والجوهر، الما قبل والما بعد فالأبدية المعلقة تفتح بين الحياة والموت بعلاقة خارجية متوترة، بصورة زئبقية لا يمكن التقاط الممكن إلا على مساحة تاريخية واسعة وبفعل تجريد المخيلة

يقول (كاسيرر) «ان الحدس المباشر لمغزى العالم ومعناه لا يتحقق الا من خلال الوعي الاسطوري»، فإن حسن مطلك يحاول ان يطبق حدوسه في بيئة تتحلل تدريجيا وتتحول الى اشكالية ثقافية نتعرف عليها من خلال الوصف الرمزي المكثف لعلاقات اجتماعية تنحل هي الاخرى وتتغير وتخضع الى قوانين زمنية صارمة.

واذا كان القارىء يطالب باقتناص بعض اللحظات التي تهبط فيها الحجاب عن الوجود والموجود فان ذلك يتم من خلال ما يثيره (دابادا) لغويا لما فيه من دهشة تكشف عن احساس عال بالأشياء، بل ويبدو هذا الكلام ملازم لوجودنا الذاتي، ففي مجال هذه اللعبة المفتوحة لا بد من الوجود الشعري لفتح الحدود بين الكوني والارضي، الالهي والانساني، وما بينهما من علاقات متعالية بقدر ما هي مبثة في ثنايا الحياة، علاقات يصوغها لسان الجماعة بشكل عبثي وغير محدد

ان نص (دابادا) يحاول ببساطة أن يعطينا لغة نفهم من خلال لغة الشعر، فهو من المنطلق الوجودي حسب ما يذهب (هيدجر) يحاول جعل اللغة ممكنة كهدية يتصرف بها لأنها معطاة اليه من قبل، وذلك لأن ماهية الشعر الحقيقية لا تقوم في التدفق التلقائي للاحاسيس والعواطف وانما من خلال مجموعة مدهشة من الشاهدات البشرية العلوية التي تجعل الموجودات معروفة من جديد من حيث الوجود المجازي الذي هو لعبة الأدب

ان لغة (دابادا) هي سر قوتها، فهي ليست آلة يملكها القاص او الأبطال للاستهلاك المجاني وانما هي عالم الرواية وتاريخها التي تمتلك اعلى الامكانيات على تعيين وتعبير الوجود

الرمز الانثوي

ان أول الاشتباكات التي يقع فيها البطل هو مع امرأة، المرأة المنقسمة الى جوهر ازلي مرتبط بقصص الخلق في كتب الديانات القديمة، فالمرأة مطروحة عنده عبر نماذج تقديرها صوفي ذاتي او سر من أسرار الكشف (فهاجر) امرأة كالآلهة قريبة من عالم الخلق الذي يعاد كتابته ابتداءاً من شخصية الأب الخالق المحتمي ببطولة عبثية وسحرية والتي على ولده (شاهين) أن يميط اللثام عن ماهية هذه الغربة في البحث عن الأدب في عصر العزلة الدائمة

و (هاجر) لا تعبه، شريكة في كتم الاسرار أو نسيانها كي تعيد خلق الحياة، وليس لدى شاهين من هاجر سوى صور وتراث وتأملات اتجاه عالم الامومة وتصرفاتها السلوكية الخائفة التي غمرته بتلك المودة القاسية والحب المحموم الغريب الذي يدهش ذلك الصبي ويصب على رأسه مزيدا من الاسئلة، الحب الذي لا يمكن تفسيره ذي النزعة البرجوازية الصغيرة

و (هاجر) هي الوعاء الذي يناظر الأرض البكر التي لم تحرث والتي تنبت الكثير من النبات الطبيعي حيث يكتشف شاهين بين لسعاته جسده وخصوبته.

أما (عزيزة) فهي امرأة نقشت في ذهن شاهين وشما اخر، تطريزا آخر ووهما أكبر، نوع من انبساط الضوء على الحشائش والأعشاب، نوع من تعليم الاناث حسب الاساطير البابلية فان المبدأ الانثوي ينفصل لذكورة السماء والاسطورة الالهية تنتقل بين الذكورة والانوثة

وهذا التركيب للرمز الانثوي يستعيد منه القاص ويعمل عليه في سيرته الذاتية فهو (اسماعيل) الصحية، الذي يكتشف عبر نضاله لذة الايمان، لذة الفداء، وهي لذة مستعارة من رمز الأبوة ممزوجة بروح النبوة المبشرة باكتشاف موقع الانسان من الوجود، ليس طبعا وفق مفاهيم دائرة المعارف الدينية، وانما حسب مفاهيم العصر الراهن الذي يتداخل فيه الديني بالسياسي بالعلمي وبجميع الانجازات العقلية والروحية للمسيرة البشرية.

عموما لقد حاول (شاهين) القاء نفسه نتيجة تعرضه الى الخطر اليومي الذي لا يستطيع كشفه بسهولة، فهو في السرد الذاتي من خلال الحقائق الانسانية المطلقة يعتبر ذاتاً معلقة في فضاء الخلق ومصابة بالتضليل وحيية الأمل والتدمير الفكري، لذلك فهي ذات مهتمة بصياغها وشرط وجودها الحسي والعقل المفتوح اتجاه كل شيء ◻

عالم بغير شعراء أعمى

خليل صويلح

كاتب من سورية

«اتجاهات الشعر العالمي المعاصر» [redacted]

مجموعة من الكتّاب

ترجمة عادل العامل

وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٨٩

■ يطرح كتاب «اتجاهات الشعر العالمي المعاصر» أسئلة وايضاحات عن أهمية الشعر وحاجة البشرية الماسة اليه، فالعالم أعمى من دون شعرائه، وليس هناك ما هو أكثر اخافة من هذا النوع من العمى «كما يقول كوروفيتج

ويوضح في دراسته لماذا نحتاج إلى الشعر: قوة الروح في مواجهة القدرة الطبيعية .. ألم يبدأ عهد هتلر بعملية احراق الكتب؟ لقد كانت حرفة «معاز بالنسبة للمحالات التي ألقت بمؤلفات بوشكين، هاينى، روستافيلي وفولتير في النيران، جزءاً عضوياً من الحضارة

ذلك ان الشعر يقدم لنا معرفة عن العالم ويحاول ان يغيره

ويرى ـ كوروفيتج ـ ان القرن العشرين لن يصفح عنا، لأنه ليس قرن الأقمار الصناعية فقط. إنه أيضاً العصر الذي يمتلك فيه القلم قدرة أكبر من السيف

إن الشعر هو رادار الزمن، حسب تعبير «كوكوليشوف» وهو وليد الحياة الذي يستطيع ان يغزو المستقبل ليس في البلاغة لأنها تعني موت الشعر، ولأن الشعر لا يستطيع ان يوجد دون كلمات رفيعة والكلمة الرفيعة لا تقال بصوت عال دائماً من على سطوح البيوت وانما تقال دائماً من القلب. ان التكنلوجيا العلمية لا تلغي تأثير الأدب، فآلة البخار الأولى التي كانت ثورة في الهندسة الميكانيكية، أصبحت منذ وقت طويل قطعة متحفية بينما لا يزال شكسبير قوة فعالة في أفكار ومشاعر الناس.

«الشعر أكبر من ان يكون نظماً»، هذا ما يحاول ان يجيب عليه مسرحجي مارو فجاتوجيه فالشعر موجود في حالات كثيرة، كأن نقول شاعريه الرقص، شاعرية الموسيقى، شاعرية السينما.

والشعر يعتقد بطبيعته بقلبها هو غير عادي، انا نعلم كيف تتجمع العواصف، وكيف يقصف الرعد بها الذي يجعل قوس قزح يظهر في السماء، ولكنا في كل مرة نتعجب، نبتهج، نندهش لعجائبية ذلك، ودهشتنا هذه ما يبررها، فيا من ومضة برق تكرر أخرى، ما من قوس قزح متطابق مع سلفه، قد يعتقد المرء ان الضوء هنا نفس الضوء، نفس الألوان، ولكن لا، فكل شيء مختلف تماماً، جديد تماماً.

ان الحياة مليئة بالشاعرية، والشاعر الذي يفهم الشعر على انه نظم أبعد ما يكون عن الهدف.

تقول حكاية فرنسية قديمة: كان هناك اثنان من البنائين يعملان في بناء نوتردام، فسئلا يوما عما يعملان، فأجاب أحدهما: «انني أحمل الأحجار»، وقال الآخر «انني أبني كاتدرائية».

هذا هو الفرق بين من يضيء الشيء العادي بنور يضفي عليه العظمة وبين من يصف النور فقط

يتساءل «ستيان شجيباجيف» في «للقصائد حياتها واقدارها أيضاً» عن الظروف التي تولد فيها القصيدة، ومدى أهمية ذلك بالنسبة للقارىء، فحين يرصد مخاض القصيدة، يتفاعل معها أكثر مما لو قرأها دون خلفيات ويضرب مثلاً: «في شبابي حفظت عن ظهر قلب قصيدة «فيودور تيوتجيف» ـ دموع انسانية ـ ولكن نكهتها الكاملة لم تصل اليّ إلا عندما اكتشفت من قراءتي لمذكرات ايفان اكساكوف ان تيوتجيف كتب هذه القصيدة في مساء خريفي ماطر عندما كان عائداً الى البيت في دركشيه، تخيلت مع نفسي كيف انه راح، وهو مبلل الرأس الى القدمين، وحتى قبل ان يغير ملابسه، يملي على ابنته الأبيات التي كان يتمتم بها لنفسه بشفتيه اللتين بللهما المطر». ويؤكد الشاعر هنا على أهمية التجربة الانسانية للشاعر وعمقها وتأثيرها على قصيدته وعلى القارىء معاً.

ان من يقرأ حياة سانت اكزوبري أوكازانتزاكي مثلا وتجربتهما الحياتية المثيرة، لا شك انه سيعيش قراءة أعمق لنصوصهما، لأنه يمتلك حالة مسبقة للعمل الابداعي تخص الكاتب ويستطيع أيضاً ان يخلق احالات للنص من خارجه.

يتناول «أدكار بابو» الأشكال الغنائية في القرن العشرين، ويرى ان الشعر المعاصر مظهر عالم غنائي أصيل. وهو ما يؤكده تركيبان تبقيا من القرن التاسع عشر، الرمزية من جهة وشعر والت ويتمان من جهة أخرى

ان غنائية ويتمان هي الأولى من نوعها التي تخلع الثياب الطفولية المترسخة وترتدي ملابس بسيطة كما يفعل النثر. كما أن الرمزية لم تتوقف عند حد القرن الماضي، بل استمرت باتجاهات وأشكال جديدة تتجسد في أعمال شعرية كثيرة متنافرة ومتضادة. اذ يعتبر ريلكه شاعر الاتصال العظيم، وهو في هذا الخصوص يخلق صيحة القرن العشرين النموذجية، التي كان ويتمان قد سبق اليها على مستوى آخر على ان شعر القرن العشرين الغنائي لا يسير على نمط واحد، بالمستوى نفسه، فهناك افتراقات هائلة في الاتجاه بين ساندبيرغ وما يكوفسكي مثلا وبين تجربة الشعر الروماني او الفرنسي المعاصر

ما هي الابعاد المعاصرة للشعر؟

يقول ايمان سلواندنيف، من خلال أسئلة واستنتاجات من نوع: هل كان همنغواي سيكتب بتلك الطريقة التي سلكها لو انه كان قد عمل قبل عهد اكتشافات اينشتاين؟

وهو سؤال مهم يبرز العلاقة المتبادلة والمعقدة بين الاكتشافات العلمية العظيمة والعمليات الجارية في مجال التفكير الفني.

ويتساءل أيضاً إلى أي مدى تغني المعرفة العلمية ملكة الفنان، ضمن الحركة والتغيرات الجديدة التي تقدمها الحياة يومياً لدرجة اننا غالباً ما نخفق في فهم جوهر الظواهر ونخفق في التنبؤ بنتائجها

ومن ناحية اخرى، فان الادب والفن ضمن هذه المعطيات قد تأثرا كثيراً، واحياناً كانا سباقين للاكتشاف العلمي نفسه عن طريق التخيل. وما أكثر الأمثلة التي تتعلق بالزمن والفضاء والفكر الانساني، فالعبقرية الفنية ترتفع فوق معتقدات العصر لتتنبأ باكتشاف عظيم ربما سيقع بعد قرن!

العناوين السالفة هي أهم ما في الكتاب في طرحها لأسئلة متنوعة وعميقة عن الشعر وانشغالاته عبر أمثلة معيدة ومبلورة لمفاهيم غائبة عن البعض من خلال أهم الأسماء الشعرية العالمية المعاصرة.

«اتجاهات الشعر العالمي المعاصر» يقدم مفتاحاً لأسئلة الشعر وأهميته وتاريخيته عبر وجهات نظر مختلفة وفنية. ◻

أنثى الكتابة

حكمت الحاج

شاعر وناقد من العراق

«من يرث الفردوس؟»

رواية

لطفية الدليمي

سلسلة «روايات عربية» - القاهرة ١٩٨٨

■ هذه مراقبات في ميكانزم النثر عند الكاتبة العراقية «لطفية الدليمي» التي تعمل في صمت وعزلة ـ هي عزلة المدن في هذا الشرق ـ وتحت ظلّ إهمال شديد من قبل النقد المتخلف والقارىء المستلب الذي سفوت عليه فرصة مداهمة كاتبة من طرازها.

هي تحية لها، من بعيد، وبتأخير واضح، بمناسبة صدور روايتها «من يرثُ الفردوس؟» والأسباب هي أسباب النشر عربياً، فالكتاب قد صدر في القاهرة ضمن سلسلة «الرواية العربية»، وقد احتجت الى سَنَة وصديق لكي التقي بالكتاب.

هنا، لا نقد لأدبها، ولا عرض للرواية، ولا مقدمة لقصصها، هنا فقط: قول في الآليات

لنرقب أولاً ايقاع «التنهيد لدى لطفية الديلمي» إنه هكذا: عنف مُغالى في تصويره عبر تقنيات اللغة، وكان هذه المقالات في التصوير ضرورية جداً لتمنحها القدرة على تبرير ذاتها، وانفجار مباغت عند البدء بالتبرير يجر الكتابة الى حقل آخر بعيداً عن الدلالة نحو الخارج وبعيداً أيضاً عن «فكروية» هي غالباً ما تشي بنفسها على انه مركز المباغتة، ثم يعود المشهد ليتوضح أكثر: هنالك فكرة، ولكن كانت هنالك أيضاً لغة، اذن: ما الذي يحصل؟

اننا سنبتعد عن النص لنتركه ـ كما ستتركه الكاتبة ـ يتعفن كالجسد، وما يساء على هذا التحريم في الموقف الأدبي عندها هو ذلك النزوع المحموم الى مشاريع من النوع «المطلق» تقف وراءها نوايا مبيتة، وعلى هذا فان اللغة التي ستعمل عبيها وبها تمثل تمظهراً متقطعاً ومتعثراً في الوقت نفسه لمشكلة العلاقة ما بين اللغة التوصيلية واللغة الايحائية، هذه المشكلة التي هي ليست اكثر من غطاء لمشكلة العلاقة ـ ربما نقول: المربكة للكتابة ـ ما بين العامية والفصحى، أو بشكل ادق أسلوبياً. لما بين الحوار والسرد ـ فالسرد كان عليه ان يبني على لغة إيحائية تتوسل الفصحى ولا تقدم شيئاً بشأن التوصيل، والحوار كان عليه ان يتجسّد في العامية لكي «يُوصِل»، لكنه التكرار الدائم للفشل الدائم فوق ركام من اللامبالاة القائمة على الغياب، مثلاً: لو لم تقم الكتابة بعمليات فصل وتقطيع في مساحات الكتابة وذلك بتقسيمها الى قصص، رواية، فصول في رواية، مقاطع داخل قصة واحدة، عناوين ... الخ لكان من بالغ السهولة قراءتها على أنها تشكل بنية نص واحد طويل غَيرُ مُنتهٍ، لانه في مستوى لغوي ثابت. لكن تلك المشاريع التي وسمناها بأنها «مطلقة» والتي لا تستطيع تحقيقها، انما هي التي تراها نصب عينيها دائماً، وتغويها بلا انقطاع، وتلح عليها وتجردها من دفاعاتها الفنية المكتسبة ذلك لأنها مشروعات «شعرية» في المقام الأول. واذا ما كانت قد حذفت من منها كل «حدْسِيّة» للحظة تأمل في مفهوم «الشعرية» في النثر، فانها قد عرفت بذلك طبيعة عملها معرفة أفضل انها تعلم ان هذا «الحدس» سيرمي بها خارجاً عن ذاتها، وانه تجاوز مستمر لنفسه نحو غائية مستعين، هذا ربما كان بالامكان انطلاقاً من هذه النقطة ان نسلم باننا أمام «نثر» ليس الا.

إن المطلق والتاريخاني بالنسبة لها ليس «مُعطى» أو «واقعة» بغير حدود، كما انه ليس غريباً محيثث وانما هو على وجه الخصوص ما لا ينتهي ابداً غير الزمان. هنا لنتذكر «بيتشه» وقوله «العودة الأبدي». فكل حدث يتجلى بحدث آخر، وكل لغة يمكن ان تنطق في زمن آخر. ان سلسلة الشخوص والأحداث ستكون لا نهائية وايضاً، سلسلة اللغة. اذ بواسطة الامكانات الدائمة للاضافة والتكرار يوجد عدد كبير جداً من الاشياء اللامتناهية، لكن سلسلة «الكلامات»: «الديالوجات» ـ «النُطْقِيَات» لا يمكن ان تكون كذلك فهي متناهية، وبالتالي، هي مُنعَدِمة لحظة النطق بها. وبهذا لن يكون للحوار في قصص لطفية الدليمي أية أهمية تذكر [حتى في «من يرث الفردوس» ليس هناك حوار، انه افتراض لحوار] وسيختفي التقابل الدرامي بين فم مرأة وبين فم فم.

سيموت المحكي [العمامية] ويضمحل الكلام لتكشف اللغة، وهذه المرة بالنثر لتعطي ميتافيزيقياها وهي تتأهب لعملية لم تتقرر بعد هي: القصُّ أو الحكي. هذا هو شأن نثرها، انه ما هو كائن دائماً عبر الزمان دون ان يكون «مُعْطى» أو «واقعة» أو حتى «معلومة». وسنرى في نصوص اخرى انها حريصة على هذه الطرائقية في التنفيذ اذ هي ما تبقى لديها لتقارب الكتابة بالشعر، والشاهد بالغائب في آن واحد اكثر من حرصها على أي شيء آخر، التاريخ مثلها، البيوغرافيا أو الدعاوية. هذا قدر الوعي منذ نصوص مبكرة: رغبة عارمة في الابطال في لحظة من الزمان، وسلسلة لامتناهية من الانطباعات اللغوية عن ذات اللحظة. وهذا التحديد للماضي من قبل عوامل الحاضر، وللمعدوم من قبل صفات ما هو موجود يتحلى عبر اجراء (قانونٌ ـ نصيٌ) هو ما سنصطلح عليه بـ «قابلية الشهوة»، فإنها كاتبة عرفت مثلها ان النصّ الذي يتحدد بمرجعيات «تَحَدّْعِيَّة» فقط ليس أصدق من النصّ الذي يتحدد بمرجعيات لغوية. قابلية الشهوة هي عنوان على ما يفترض في الألم الأنثوي أن يعبر عنه: ان المرأة لا تتألم بسبب من هذا المحرص أو ذاك، بل لأنه ما من شيء على هذه الحياة يمكن بشكل عام ان يشبع عندها صورة الرغبة والاحتياج. لقد أردنا أن نقارب نصوصاً بحثاً عن نداءات موجهة الى العالم لكن الكاتبة لم تكن تستعمل الحوار [هل تؤمن به؟] وبما أن السخط ينتج عن الوعي المشعور به ازاء عدم تحقق الرغبة، فانها بصنعة لغوية متقنة قد حولت كلَّ معطيات السخط هذا الى تحقيق في اللغة، فمهما كانت اللحظة الزمانية ومهما كانت اللذة المحرمة فان العالم أبعد منها باستمرار، وان الرجل يتجاوزها نحو أهداف أخرى ونحو ذاته في النهاية، بيد أنها في غمرة سباقها المحموم من أجل مشروعها «المطلقي» طويل الأمد لا تكاد تنتبه ـ وهي ساخطة ـ الى التاريخ الذي تم تجاوزه ثم تحريره. انها لا تحتقره، انها فقط غير راضية عنه، وقابلية سخطها هذه ستستخدمها فيما بعد كوسيلة منهجية لقصدية محددة هي: تدمير الأنوثة عبر تشييد لغة ذكورية لها نظامها «الشَّعْرِيّ» الخاص بها.

هكذا هو نظام الحركة في نثر لطفية الدليمي: من الجسد الى الطبيعة، ومن الطبيعة الى اللغة، لتقابل مفهوماً التباسياً لديها وله اكثر من تمظهر عبر قانون الكتابة. فهي حين تدافع عن لغتها ـ على الأقل بمزيد من العمل ـ وترغب في اثارة التعاطف عند قارئها ـ متوجهة صوب نواياه المدفونة لتساعده على ابرازها ـ انها تصور مشاعرها الأنثوية على انها اكثر المشاعر طبيعية وحقانية ومن هنا ستبدأ خيانة اللغة، الخيانة الأولى، فهل حقاً انها تضع على نفس المحك الطبيعة والخطيئة؟ وهل الجسد هو فيض اللغة؟ أم أن قمع الجسد هو المرجع والقاموس؟ «سارتر» يقول بأن الطبيعة هي امتثالية قبل كل شيء. انها الحركة الأولى، وهي ـ تبعاً للملاحظات ـ نفسها حركة الأنثى خارج الكتابة، لذا فان لطفية الدليمي تكره الطبيعة وتسعى الى تغييبها أو محقها أو تجاهلها وعدم الاشارة اليها لانها امتثالية ولأنها ليست حرة ولأنها لا تصدر عن قابلية للشهوة. بل وتسعى الكاتبة عن طريق قابليتها على السخط الى احتلال مكان فريد في العالم هو بالضبط مكان عزلة الملعون ووحدة المناهض للطبيعة. كل ذلك بالمزيد من التصنع في الأدب والكذب على الاخلاق، باقامة ابنية شكلانية من اللغة الايحائية وذلك بمقدار ما تسمح به مسافة ضائعة من اللغة التوصيلية

ان هذه المقدمات تمنحنا مبررات معقولة لكي نفهم طريقة الشغل الكتابية الخاصة بـ لطفية الدليمي. فاللغة أولا والكلام غائباً والتاريخ في عَوْدٍ أبديٍّ، حدثاً وشخصاً، أما المنطوق والمصوَّت، فلا يُرْتَجَع □

قصائد من سورية

محمد صارم
ناقد من سورية

■ ان نظرة متأنية لذلك الكم الذي يسيل بلا توقف متشحا بعباءة الشعر، آخذا بناصية الكلم الى مفارق التيه، موغلا في الرصف التتابعي الأعمى للكلمات، بغية اطلاق سراحها واكتشافها خارج مدلولها العام، وعبر خيال قاصر وربما فوضوي، بعض الشيء، ممعن في الانفلات في كل اتجاه دون وجهة ما.

على الرغم من صعوبة الحكم على حركة الشعر في بلد ما من خلال بضعة قصائد، لكنه سيكون من المفيد جداً ابراز أهم الخصائص الفنية والنفسية المشتركة فيها ودراستها أو الاشارة اليها لا بوصفها قاسما مشتركا بين هذه المجموعة فحسب، بل بوصفها تعبيرا مختزلا عن أساليب ومسارات الكتابة التي يسير فيها الشعر في الأونة الأخيرة.

وسيملي علينا ذلك العودة قليلا الى الوراء وملاحظة بداية ركود الشعر العربي الحديث في نهاية الستينات، وارتفاع نصيب قصيدة النثر في الكتابة في السبعينات وملاحظة تصاعد وتيرة القلق على الشعر في العودة الى طرح اشكالية الحداثة في الثمانينات.

ان هذا الركود وبغض النظر عن الظروف التي سببته وبوضعه مع مجمل العوامل المؤثرة على الثقافة العربية قد ساهم في تخريب الذوق العام أو على الأقل عدم بناء وتربية ذوق عام وسليم وموحد للاجيال المعاصرة مما يدعو للقول بأن على الشعر أن يدلي بمشاركته ومساهمته الأوسع - كفعل توحيدي - في اعادة الاعتبار لكثير من القيم الجمالية حيث من المؤكد أن للشعر ذلك الطابع الجمعي نتيجة اختزاله وابرازه الاحاسيس المشتركة المشتمل عليها في تلافيف القصيدة، وبسبب من البنية الايقاعية للشعر وباعتباره «ما يوازن بين أنفاسنا وانفاس الكون الذي يتنفس من حولنا بحوانيته الخاصة»[1].

من هنا تبدو مجموعة القصائد المنشورة في العدد الحادي عشر من «الناقد» تحت اسم (قصائد من سورية) متواضعة بشكل عام، وان اختلف المشهد قليلا فليس بذلك القدر الذي يفتنك به، أو يدخلك الى عالمه الرحب لترى ملكوته على عرش الكلمات يتصيد مكامن اسرارها ويبيح عوالمها الثرة، يفرشها طريقا للروح المتعبة لتسند آجرّها وتتكيء على الحنيهة المقعمة بالرقص في باحة المعنى.

مهما يكن وفي البدء فان اشد ما يلفت الانتباه تلك السوداوية الواضحة والانكسار السالب والتراخي الممعن في الهشاشة والألم ابتداء من العناوين المطفأة: (ايلاف قلبي هلاك الفصول. موت شاعر، رياح الاقفال الجسد. طاغوت الكلام، زهرة ذابلة) وحتى النهايات القائمة مغيبة بذلك قطبي الصراع وجدليته الكاشفة ضمن سياق من التقريرية الباردة البعيدة عن الفعل والانفعال.. وحتى تلك القصائد التي حاولت ان تبدو كأنها تنفلت من أسر الهزيمة والنكوص فقد وقعت في مطب الخطابية حينا، وفي شرك اليأس حينا آخر بعجزها عن التقاط نغمة التحدي والاصرار على الحياة والمجابهة، فها هو علي الجندي يقول: (كان صدراك بسيطان لثام البكاء ويضرمان فيّ حنينا الى الهروب/ لماذا بايعتني على جسدك وتواريت؟/.

أما يوسف داود: (انها تلامسني تلك النار ولكن يا لكل هذه الخيبة/ فأنا ما أزال في جناح عصمتك/ واقفاً أبداً/ خائفاً ان أضيء). وبينما يقول عبد اللطيف خطاب: (يحثث عن لسانك طويلا) تقول أمل جراح: (يغني المغني/ ويطرب الجميع ويرقص/ بينما أنا/ أموت).

من الواضح ان ثمة خلطا بين الشيء «الواقع» وبين الأثر الناتج في نفوس الشعراء. حيث القصيدة: ليست وصف الشيء بل الأثر الذي يتركه في نفوسنا»[2]. فميزة الشعر ليست تصوير الواقع فحسب بل الغوص الى اللب، وفيه، واكتشاف كنه أحاسيسنا وردود أفعالنا على حركة الواقع وسيأتي التصوير باهتا مهما حاول ما لم يستطع ان يقدم لنا المشهد بمزيد من الدقة والضبط بمزيد من الوضوح ما كان بوسعنا أن نتبينه بمفردنا. ان يأتي باضافات لجوانب مألوفة وقصية بمقدار تعاملنا اليومي معها، أو بعدها عنا، مما يقودنا الى ان هذا الخلط بين الحركة في الداخل وما يجري في الواقع وعدم القدرة على الامساك بها، هو رؤية مسطحة للعالم، وانعكاس ميكانيكي للأشياء في المرآة وانه لمن العبث القول: ان رؤية الموت لا تثير فينا سوى الاحساس بالموت. الفن على الدوام هو الاستثنائي الأكثر تعبيرا عن الكل، هو الخاص الصاعد في حركته الى العمومية المتحدة معه، فيتناغمان ويتآلفان ينبثق احدهما من الآخر ويعبر عنه. ان هشاشة التجربة وتشوش الرؤية وانعدام النظام الدقيق الذي يرى الأشياء في تفاعلاتها وحركتها والمستمرة لا في كونها أجزاء منفصلة، قد فوّتت علينا فرصة الابحار الى الخلجان الدافئة لترى تفاحة حزننا البشري على قارعة الروح تلملم اسرارها ... مرجعها الى صهيل العمر، الى الجمر المدفون لشمع الفرح الكامن في أوتارنا الخافية على الشوق والانعتاق الازليين.

السمة الثانية التي تتقاطع عندها مجموعة القصائد هي استخدام أساليب التعبير الشعري المتوارث والمتبع في التراث الادبي[3] حيث أن «كل قصيدة ناجحة لا تكون اضافة على التراث الشعري فقط بل تغير لغوي وشعري لهذا التراث»[4].

ورغم اختلاف اسلوب القول من نص الى آخر فان أيا منها لم يكن جديدا ومبتكرا، لم يكن مفاجئاً رغم محاولة البعض ان يوحي بالجدة، لكن هذا البعض وقع في مطب القول من أجل القول، فبدل ان تكون الصورة غائية توحي الى ما ورائها بدت كأنها غاية في حد ذاتها. فافتقدت القصيدة من وحدتها العضوية، وتحولت الى تهويمات وتنويعات على وتر اللغة، كقول هادي دانيال.. «بنيت بشمس قمرا لأبقى ظلاما بلمع منجم ياقوت»، وحسان عزت.. «حبة/ لاسة/ آسة/ صعبة/ صعبان».

كما انساق البعض عبر لغة صحفية شحيحة الايقاع تعتمد في بنائها على العطف والتتابع التجميعي الى بناء هياكل قوامها المفارقة في أحسن الاحوال، تعجز هذه اللغة عن اثارة دخيلتنا أو لم تمر الدهشة من أفواهنا أو قطف شهقة واحدة، ويفشل أصحاب هذه الكتابة عبر نسيج من الكلمات الفاترة الذائعة الشيوع في خلق جو شعري، ويبقون في اطارات قريبة من الزوايا اليومية للصحف، الزوايا التي لا تترك في ذاكرة القاريء وشما، أو اثر خدوش في عالمه الداخلي. وكثيرا ما ينعكس هذا الشكل الباهت من الكتابة على المضمون ليقدمه لنا خارجيا رخوا أو صالحا للمناسبات، فها هو بندر عبد الحميد يقول: (الجراد يأكل القبائل/ والقبائل تأكل الجراد/ فمن هو الذي ينقرض أولا/ أيها السيد الكومبيوتر) أو: (أيها الولد الريفي المسافر/ ماذا ستفعل/ اذا ضاع حمارك الوسيم/ في هذه الصحراء؟) ويتابع وليد معماري هذا الشكل من التساؤلات الذي نجده عند بندر عبد الحميد فيقول: (أيها السادة/ لماذا تطلبون الحليب لأطفالكم/ والفاليوم لأعصابكم المهترئة؟/ ثمة ميداليات ذهبية/ ستعلق على صدور اللاعبين). اما رندة قوشحة فتقول: (هل يمكن اقامة جدار/ بين البرتقالة/ وبين السكين؟). وبكثير من الخطابية والمباشرة والبراءة تسأل أمل جراح: (أين الوطن؟/ من يعرفني/ من يتكلم لغتي/ من يرشدني؟ من يصافحني؟/ من يدلني على الطريق).

ان استخدام اللغة المألوفة في خلق جو شعري يحتاج الى اختراق العمق واسدال الشفافية والى انداح مدى الرؤية والاستبصار ويحتاج الى انساق العزف ايضا، والاّ تحول الى تهريج رخيص في متناول اقلام الجميع. ربما آن الأوان «لاصدار حكم القيمة على الشعر المعاصر»[5]. «لأن المهم في النقد لا ان نتبين ما يقوله النص بل كيف يقول ما يقول»[6] ان هذه الكيفية هي بالضبط المعيار الحقيقي لشعرية الشعر، فيتماهى اللفظ مع المعنى في علاقة جدلية حتى لكأن المبنى قائم لذاته، وكأن المعنى أكثر وضوحا باستتاره وأكثر عمقا.

السمة الثالثة والهامة التي تشترك بها هذه القصائد هي رتابة الايقاع وخفوته، بل وغيابه كليا عن بعضها، وبفقدها أحد أهم حوامل الشحنة العاطفية والانفعال المشترك فقد انكشفت على حقيقة سردية عجزت عن توظيف النبرة الصوتية بشكل توليدي واستشاري، أو لنقل عجزت عن اضفاء طابع طقسي على جو الرؤى المتخيل بسبب

غياب الايقاع المتوثب الجامع الصاعد من الجوهر شحنة عاملة على خلق حالة من التماهي بين الذهن والوجدان.

مهما يكن فان النصوص ذاتها يمكن تصنيفها في ثلاثة زمر مختلفة فيما بينها في درجة الايقاع رغم صعوبة وضع معايير محددة وثابتة لدرجته.

تشمل المجموعة الاولى: فايز خضور، سهيل ابراهيم، وفيق خنسة، وليس من قبيل المصادفة ان القصائد الثلاث هي قصائد تفعيلة، وقد استطاع فايز خضور ان يطوّع الوزن فيها الى حد مقبول غير ان استخدامه للغة معجمية نائية ونقص الطاقة الحركية في الصورة خلقا جوا من الرتابة والاسترسال.

أما المجموعة الثانية فتضم: علي الجندي، يوسف داوود، هادي دانيال، حسان عزت، عبد الرحمن مطر، في هذه المجموعة اتكأ الايقاع على الصورة فكان نتاج علاقاتها الداخلية نتاج الشحنة الشعورية المنبثقة عنها، ولم تكن نتاج اندغام وتزاوج حميم بين الايقاع الراقص في الخارج وبين النبض الداخلي المفتوح على مساحة الصورة الباذخة.

الايقاع في المجموعة الثالثة يكاد يكون معدوما. ثمة ايقاع ما في كل قول. إنه ايقاع اللغة، لكن عندما يتلاقى ايقاع اللغة مع ايقاع النفس في دفء الصورة وحميميتها والفتها يكون الشعر. لذا ليس من قبيل المصادفة ايضا ان يكون الايقاع هابطا في هذه المجموعة المتشابهة في طريقة القول.

وفي النهاية، وبالرغم من جو التعميم الذي ساد هذه الدراسة العجولة، ومن عدم الغوص في كل قصيدة على حدة، الا انها في مجملها وعلى الغالب، لا تملك ان تجعلنا نسرّح بصرنا في البعيد، وان نوقظ الاطفال النائمين على عتبات ارواحنا، وان تشدنا بأطراف أثوابنا الى فسحة التأمل وبرهة الحلم ◻

المراجع:

١ـ ما الشعر العظيم، يوسف سامي اليوسف، اتحاد الكتاب العرب ١٩٨١.

٢ـ مفاهيم نقدية رينيه ويليك، ترجمة د. محمد عصفور، عالم المعرفة ١٩٨٧.

٣ـ ما الحداثة ـ يوسف الخال، دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٨.

٤ـ نفس المصدر السابق.

٥ـ الشعر العربي ـ المعاصر ـ يوسف سامي اليوسف. اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٠.

٦ـ نفس المصدر السابق.

من «الناقد» الى كتابها

● هناك أمور «صغيرة» يهم «الناقد» أن تذكر كتّابها بها. أولها أن المجلة تحاول أن تجعل من الأدب بكل أجناسه مادة صحافية مقروءة، ومن الكتاب بكل أصنافه حدثاً صحافياً يفرض نفسه، ومن الحرية قضية غير مسلَّم بها. فيصبح الأدب، مقالاً وشعراً وقصة ورواية، أمراً حيوياً يهم القارىء اللامهتم عادة بالأدب، فيصل الى كل بيت، ويناقش في كل مجلس، ويتابع في كل مقهى، ويُختلف عليه، ويتحزب حوله الناس؛ وأن تجعل من القضايا الأدبية قضايا حيوية في أهمية القضايا السياسية وفي خطورتها.

و«الناقد» لا تنشر إلا لكتّاب عرب. (إلا فيما ندر وبحكم اختصاص أو مرجعية الكاتب، وفي مواضيع عربية أو ذات صلة مباشرة بقضية ذات اهتمام عربي). لذلك فهي لا تنشر لكتّاب أجانب ولا تترجم لهم، وبالتالي لا تدخل حقل الترجمات الشعرية أو القصصية من أي لغة كانت أو لأي كاتب كان. فهناك مجلات أخرى تتولى هذه المهمة. فالذي يهم «الناقد» هو أن تفرد مساحتها الشهرية المحددة بثمانين صفحة لتستوعب أكبر قدر من إبداعات الكتّاب العرب الجدد ليطلق هؤلاء أصواتهم من على صفحاتها. لذلك فهي ترجو كتّابها أن يصبروا معها على ظهور المادة التي يرسلونها، لأن النشر يخضع لمقاييس التحرير الدقيقة وللظروف والضرورات الفنية لكل عدد، مؤكدة في الوقت نفسه، أن كل كاتب سينال العناية نفسها، وأن كل مادة جيدة ستجد طريقها للنشر، ولا مجال للاستعجال في هذا الأمر.

ويجدر التذكير أن أي موضوع يتجاوز ٣٠٠٠ كلمة أو أربع صفحات من المجلة قد يتعرض للتأخير، وأن أي موضوع لأي كاتب يكون قد سبق نشره في مطبوعة أخرى، وتنشره «الناقد» عن عدم معرفة، سيعرض الكاتب لوقف التعامل معه فوراً. وأن أي سرقة أدبية تكتشف سيعلن عنها ويشهّر بكاتبها. وبالتالي فإن أية مادة ترسل الى «الناقد»، تكتب خصيصاً لها ولا ترسل الى صحيفة أو مجلة أخرى.

تأمل «الناقد» أن تحظى بتفهم الكتّاب لظروفها وسعة صدر القارىء بها ◻

جائزة يوسف الخال للشعر ـ ١٩٨٩
النتائج في مطلع ١٩٩٠

بموجب شروط «جائزة يوسف الخال للشعر» للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣٠ نيسان (ابريل) الماضي باب قبول المساهمات. وقد بلغ عدد المساهمات المستوفية لشروط الجائزة التي وصلت حتى ذلك التاريخ ١٩٨ مجموعة شعرية موزعة على الأقطار العربية الآتية: ٧٨ سورية، ٣٠ العراق، ٢٤ المغرب، ١٧ لبنان، ١٧ الأردن، ٩ فلسطين، ٦ مصر، ٦ ليبيا، ٣ تونس، ٣ السودان، ٢ البحرين، ٢ الجزائر، ١ اليمن.

ونظراً لكثرة عدد المشاركين في الجائزة، وتسهيلاً لعمل اللجنة التحكيمية فقد تشكلت لجنة فرعية مؤلفة من قاص وشاعر وناقد، مهمتها القيام بالتصفية الأولى للمجموعات الشعرية السابقة. وقد قامت هذه اللجنة بقراءة هذه المسابقات الشعرية التي وصلت ضمن المهلة المحددة، فأبقت على ٥٠ مجموعة من أصل ١٩٨، أحالتها الى اللجنة التحكيمية. واستبعدت الباقي.

ولما رأت اللجنة التحكيمية المتواجدة في ثلاثة أقطار عربية مختلفة، أن حجم المساهمات قد بلغ هذا العدد الكبير، وحرصاً منها على توفير كل الوقت وأقصى الجهد والدقة في تقويم المجموعات الشعرية الخمسين التي بين أيديها، فقد تقرر تأجيل إعلان النتائج من تموز (يوليو) الماضي الى مطلع العام ١٩٩٠، حتى يتاح لها فرصة أوسع لتبادل الرأي حولها. وسيعلن عن أسماء اللجنة التحكيمية ولجنة التصفية الفرعية، عند إعلان نتائج الجائزة. وتذكّر اللجنة التحكيمية كما يذكّر الناشر بأنهما لا يدخلان بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

جائزة «الناقد» للرواية ـ ١٩٨٩
النتائج في مطلع ١٩٩٠

بموجب شروط جائزة «الناقد» للرواية للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣١ تموز/ يوليو الماضي باب قبول المساهمات. وقد بلغ عدد الروايات المستوفية لشروط الجائزة التي وصلت حتى ذلك التاريخ ٣٩ رواية موزعة على ١٠ أقطار عربية هي: ٧ لبنان، ٣ المغرب، ١٠ سورية، ٤ فلسطين، ٧ مصر، ٣ العراق، ١ ليبيا، ١ السعودية، ٢ السودان، ١ الأردن.

وقد تشكلت لجنة للتحكيم مؤلفة من ثلاثة روائيين ونقاد، سيعلن عن أسمائهم عند إعلان نتائج المسابقة في مطلع ١٩٩٠. وتذكّر اللجنة التحكيمية كما يذكّر الناشر بأنهما لا يدخلان بأية مراسلات بشأن المسابقة أو الجائزة.

ناقد ومنقود

الغاء العقل والمنطق

جـون طـوبـال
ناقد من سورية

■ لدى قراءتي لعدد مجلتكم الثامن ـ شباط ١٩٨٩ وقعت عيناي على مقال للسيد يوسف سامي اليوسف بعنوان «الصوفية والنقد الأدبي»، ولقد دهشت كثيراً لدى قراءة هذا المقال. لدرجة أنني لم أستطع مسك يدي من الكتابة اليكم، لنبدأ.

١ـ ان العنوان لا يحمل أية علاقة بمحتوى النص، فالنص يكتفي بتعداد مناقب الشيخ الأكبر وتفوقه على مفكري أوروبا قديمهم وحديثهم، والتنبؤ بما يمكن ان يستفيده النقد الأدبي فيما لو بحث في المكنوزات الصوفية. ولقد تمت الاشارة الى ذلك بشكل مقتضب في اواخر المقال، وكانت إشارة خالية من أية مناهج وطرق لبحث ذلك.

٢ـ ومنذ بداية المقال تظهر الأخطاء الفاحشة والإدعاءات الفارغة. وكل هذا يندرج لاثبات عالمية وتفوق ابن عربي. ولهذا اردت ان أبين بعض النقاط التي تحتاج الى توضيح، لئلا ينطلي ما كتبه السيد الناقد على بعض من يقرأ.

٣ـ داخل النص يبدأ الناقد بتعداد مآثر وأقوال الشيخ الأكبر فيقول: [يقول ابن عربي: «شرف الانسان في معرفته لنفسه».] وأعتقد أن العبارة كما يعرفها الجميع هي لسقراط، وكررها مئات المفكرين والفلاسفة على مدى التاريخ، وبصيغ مختلفة. حسناً هناك ما هو أفظع. لنتابع:

يتكلم الكاتب في فقرته الثانية من مقاله هذا عن مفهوم الأخلاق فيدعي أن [. . . ذروة الكتب التي تناولت علم الأخلاق على الاطلاق وفي كل العصور هو كتاب «الرعاية لحقوق الله» للحارث بن أسد المحاسبي. . .]، ويتابع: [. . لا ريب ان الغزالي قد تأثر بهذا الكتاب الى حد بعيد. .] ومن ثم ينطق بحكمه القاطع، الصارم. . [. . أرقى كتاب وضعته البشرية. .]!!!

إنه بذلك يعبر عن رؤية سكونية مثالية، لا مثيل لها. والسؤال هنا: هل الأخلاق حجر ثابت؟ هل الأخلاق قانون فيزيائي ثابت؟ وهل يصح ان تأخذ ما كتب منذ قرون وفي ظروف مغايرة تقريباً، لظروف هذا العصر وتضعه كمثل أمام عينيك اليوم؟ أليست الأخلاق انعكاساً للعلاقات الاجتماعية ودرجة الوعي والتطور السائدة في عصر ما؟ واذن كيف يمكن ان نصل ونخط مستقيم عصر المحاسبي هذا بعصر التكنولوجيا والقضايا العصبية التي نعيشها؟ ومن قال لك أيها السيد ان أرقى كتاب وضعته البشرية هو كتاب المحاسبي هذا؟ هكذا المنطق. ببساطة تلغي مسيرة التاريخ ومفكريه وتضع حكمك هذا؟ ثم هنيئا لنا ولك كشفك الباهر ودليلك القاطع في ان الغزالي قد تأثر بهذا الكتاب حيث لا نزال الى اليوم نرجم بأفكار هذا المتنور العظيم.

وليس لنا الا نأخذ بهذه الكتب لكي نصير في قمة التطور الأخلاقي قياساً الى البشرية جمعاء!

إن هذا الكلام الغاء لدور العقل وبالتالي للمنطق، تخفيض للعقل على حساب التبجح الفارغ ولهدف ليس خافيا. بالطبع يستدرك الكاتب نفسه فيقول في نهاية الفقرة [بالأخذ بالعناصر الحية من التراث]. لكن هذا الكلام لا يشفع له.

يورد في الفقرة الثانية عبارة ابن عربي «الكشف أتم من المشاهدة».

وأريد ان أقول له ولابن عربي أيضاً: ان الغاء النظر ـ كفعل ـ الرؤية، «الشوف» الغاء مفهوم العيانية فهو من أخطر الأعمال التي تتم في عقل كائن ما، وبالأصل كيف تتكون عناصر الحلم والخيال من دون مخزون انعكاسات الأحاسيس في الذاكرة وتفاعلها؟ واذا قلنا ان مصدر المعرفة الوحيد هو الحواس ـ ومن أهمها النظر، لرؤية ـ فهذا يعني في القول الأنف أننا نلغي جزء من هذه الحواس، على حساب المعرفة.

قد نلجأ الى الحلم ونعشقه، لكن عشقنا له يكون بمثابة الحافز للوصول الى شيء منه ـ ملموس، محسوس ـ في أرض الواقع، وان استنفار الجهد الذهني والحواس السادسة والسابعة والألف لا يجدي نفعاً في حالة ركود الفكر وانفصاله عن الممارسة خاصة في زمن التسارع الحضاري الذي نعيشه على الهامش.

يتابع الكاتب قوله: [. . . ان هذا الكشف هو مختص بأرواح الكائنات ومنطوياتها دون ظواهرها وقشورها الخارجية. . .]. ان في عبارة الكاتب حول الظواهر تحقيرا مبطناً لها، نعتها بالقشور. حسناً، هنا إلغاء للفينومينولوجيا، انها قشور برأيه. لنرجع اذاً الى ارسطو ومقولته: أهمية «الشكل المرافق للمادة» ـ للمضمون ـ علاقة الشكل بمحتواه، وكيف ان الرياضيات الحديثة ـ الجبر ـ أثبتت صحة مقولة ارسطو هذه. ولأذكره بمقوله لماركس «لا فكر دون لغة». العلاقة وطيدة بين الشكل والمضمون ـ وسيناقض الكاتب نفسه حينما يتكلم عن الوساطة بين المادة والروح ـ ويأتي الناقد الى «الكلية» ويشرحها بقولة: [. . . أن يصير الروح الصوفي إناء للاشياء كلها. . .]، ثم يأخذ قول ابن عربي: «وليمتي هذه الدنيا بأجمعها»، ويشرحها بذكاء: [. . . لكان ابن عربي يصرح بأن مذهبه قد احتوى جميع المذاهب التي سبقته، تماما كما أعلن هيغل بأن منهجه احتوى جميع المناهج الفلسفية السابقة. . .].

لا أدري كيف فسّر قول ابن عربي بهذا الشكل. ويبدأ الخلط بين المذهب والمنهج، وكلامه هذا يكشف عن جهل مريع. كيف يمكن لمنهج أن يحتوي جميع ما سبقه من مناهج؟ وكيف لأي مذهب ان يحتوي كل ما سبقه من مذاهب؟ ان هيغل أيها الناقد أعقل مني ومنك ومن مليار انسان وليس أحرى ليقول ذلك. ثم كيف يكون هذا؟ واذن أفسره انا بالشكل التالي: ان منهج هيغل احتوى المناهج السقراطية والافلاطونية والابيقورية والكلبية والمرواقية والريبية والكانطية والبيركلية والهيومية، ولقد وضع هيغل جنبا الى جنب افلاطون وزينون السوري، يعقوب بوهم مع لاوتزو وكانط، فيثاغورث وفيلون الاسكندري، برونو واقليدس!

وكما نعلم فان منهج هيغل هو الجدل ـ الديالكتيك ـ وبناء عليه كان منهج هيغل الجدلي يشمل المادية والموضوعية والسببية والذاتوية والذرية والروحانية والجبرية واللاادرية!

هل يعرف الناقد ما يتكلم عنه بالضبط؟ ما يقوله؟ هل قرأ هيغل فعلا؟ منهج هيغل الديالكتيك هل يشتمل على الوضعية مثلا؟ ثم هل هي هذه «الكلية» كلية هيغل؟؟ ان الكلية أو بالاصح «الكلي» أيها الناقد مقصود به الفكر. «الكلي هو الفكر» مقولة هيغل التي ثمنها لينين وهي تكرار لمقولة ارسطو «لا علم الا بالكليات» أو بالضبط استحضار لها وتكريس لصحتها.

ولا أدري لم اختار الكاتب هيغل بالضبط ليقارنه بابن عربي، هل لأن هيغل أعلن فكرته المتصوفة مثلا. وقد يطلع علينا من يقارن الحلاج بنيوتن أو البسطامي بفويرباخ. واعتقد جازما ان هناك من حاول ذلك.

يعرج الكاتب على مسألة اللاتناهي فيقول: [. . . ان مذهب ابن عربي هو وساطة بين المادية والروحانية. والحقيقة ان مقولة «الوساطة» تربض في صلب المنهج الهيغلي. .]. ان المنطق يرفض هذا الخليط المدرحي ومقولة الوساطة لم يخترعها ابن عربي. لقد بينها قبله فلاسفة الاغريق والهند والصين، ووردت عند القديس اوغسطين والقديس أنسلم مثلما وردت عند هيغل، لكن هيغل «وساطته» ليست بين المادية والروحية بل هي بين الاشياء، أضف الى ان هيغل كان ديالكتيكياً وليس مادياً وان كانت تظهر عنده شذرات من المادية.

ويتابع الناقد: [. . فقي الحق ما من فيلسوف قد عني بمثنوية السلب والايجاب بقدر ما عني الشيخ. .]. مرة اخرى ندوس التاريخ. ألم يقرأ الناقد فلسفة الهند والصين وفارس واليونان؟ ألم يسمعت بلاوتزو وماني وهيراكليت؟ ألم يسمع بالين واليانغ، الطاو، المزدائية، المانوية؟ بشحطة قلم يلغي تاريخ الفلسفة بل ويتجنى عليه

ايضا. واذا كان هذ يعدّ «جنين ديالكتيك» على حد تعبير لينين فالجدير بالذكر ان هيغل قد مزق بين «ديالكتيك الاشباح وديالكتيك المفاهيم» على حد تعبير المفكر الياس مرقص. ان الديالكتيك هو المنطق.

والانكى من ذلك يتابع: [.. ان مادية الشيخ فاقعة..].. عجباً!! صوفي جدلي، مادي، روحاني، منامي، كلّي. ما هذا؟ هل هي بدعة فكرية جديدة؟ ما هذا المادي المؤمن بالكشف والتجلي والوحي؟ ويتابع ايضا: [.. فازدواج المادة مع الروح يؤدي بنا الى مادية معتدلة»..] واذن هناك مادية معتدلة ومادية فاضحة ومادية مستورة ومادية ميتافيزيقية اذاً هكذا تفسر الاقوال!

وبعد، يتابع ويسرد اكتشافات الشيخ: [.. وحدة الوجود. «اللامتهي» ـ اللاتناهي..]. فليرجع الى طاليس وهيراكليت. الى القديس اوغسطين وباراسلس. مقولة «العالم قديم». الأزل. اللانهاية موجودة عند كل هؤلاء اضافة الى الطاويين. وبعد هذا كله يأتي هيغل ويتبنى مقولات الشيخ. الشيخ وحده. دون من سبقه او لحقه. ويجتمع عند هيغل، جدل، مادية، روحانية، هدس، تجلٍّ، مناسلمات باطنية، صوفية، واذا أعلنتْ كتب هيغل عن نفسها بالجوهر والكم والكيف والقياس والعقل والحق، فيجتمع لدينا خليط عجيب لا مثيل له عند هيغل أو غير هيغل.

ان هيغل ايها السيد الناقد اكد نسبية كل المقولات أقام فكرة «الحد»، وحدة وصراع الأضداد، الانتقالات، التدرجات. ان منهج هيغل هو الديالكتيك فقط، تصوفه المثالي في الفكرة («الفكرة الموجودة وجوداً موضوعياً سابقاً»).

[الدفاتر الفلسفية، لينين، دار الحقيقة ـ ١ ـ ترجمة الياس مرقص].

وأريد ان أذكر الكاتب بمعارك الهيغليين ولم كانت. وعلى حد علمي لم يقل هيغل أنه خاتم الفلاسفة بهذا المعنى الذي أشرت اليه. ان هيغل أيها الناقد لأعقل من كثيرين... كثيرين جداً ليقول هذا الكلام.

وبالطبع لا ينسى الكاتب ان ينسف افلاطون وارسطو معاً مع نظريتيهما في «المحاكاة»، ويبين أيضا عن جهل مريع بذلك، بادعاء باطل مفاده ان محاكاة افلاطون هي محاكاة الفن للواقع بينما كان أفلاطون يقول بأن الفن يجب ان يحاكي الحقيقة، المواضيع الحقيقية وليس الموجودات والمظاهر. لقد تكلم أفلاطون عن ان طبيعة الفنان هي المحاكاة. ولم يقل يجب ان يحاكي الفنان الواقع، بل الحقيقية. المواضيع الحقيقية. ولا يكتفي بأرسطو وافلاطون وهيغل، بل فرويد ايضا يأخذ دوره. وعندما يتكلم عن التأويل ويصفه «بالعلم» حيث يقول.. [بأن المبدأ القائل بأن الانسان يمنح المعنى للعقل «بأدنى شيء من متعلقات التشبيه» هو مبدأ فرويد بالضبط في التحليل النفسي..] (والتشديد من عندي).

الى هنا تنتهي عملية استحضار المفكرين وفضحهم وكشفهم. لن أعلق على مقولته الاخيرة بصدد فرويد لأن موضوعها مكشوف لدرجة كبيرة. ومعلوم الى من استند فرويد في صياغة آراء ونظريات التحليل النفسي، ومن هي مستمدة هذه الافكار والتحليلات. ومن ثم يعرج ويُلقي اللوم على اليمين واليسار لأنهم تدخلوا ضد أحياء التراث الصوفي، ويكتفي بايراد مثال عن اليمين مُمثلا بأنور السادات. ولا يعطي المثال عن اليسار. ومرد هذا برأيي ان كلا الفئتين ومن خلال ممثليهم الرسميين واحزابهم ومقولاتهم كانوا قد تخلوا عن المنطق وفصلوا الفكر عن الممارسة. وخير دليل على ذلك الانتكاسات المستمرة لواقع السياسات العربية.

واريد ان اختم ببعض الملاحظات:

١ـ المقال كما أسلفت متناقض جملة وتفصيلا، اضافة للأخطاء التاريخية والعلمية الفاحشة جرته اليها شوفينية عمياء تلغي المنطق والعقل معا.

٢ـ لقد شوه ابن عربي في مقاله ولطخ صورته. ويا ليته تكلم عنه وعن عظمته قياساً الى عصره ومفكري عصره. ولا اظن ان الشيخ وتلاميذه سيكونون مسرورين لهذا الكلام عنهم لتأويلية الكاتب المدهشة فعلا واختلاقه العجيب.

٣ـ ان هذا المقال يندرج وينضاف الى سلسلة مقالات هي بنت ظاهرة نشأت مع بدايات عصر النهضة واستفحلت في يومنا هذا. دعوني اسميها بظاهرة «العروبية المركزية» أو «المركزية العروبية» بشكل أدق رداً عن مركزية الذات الاوروبية، ويبدو ان هذه الظاهرة مع مفكريها قد بزت رينان وأتباعه، ولهذا أسباب دقيقة، ساهم المستشرقون ببعضها وجعلوا شمس العرب تسطع على الغرب بل وتسطّعه وهذا عائد لعقد النقص والدونية القاتلة التي يعاني منها الفكر العربي. ويظهر ان اللجوء الى الماضي وتراثه ودفن الرأس فيه هو خير علاج لمن صُدموا بالحضارة الغربية. وعندها تبدأ فصاحاتهم اللامتناهية في ابراز عظمة الماضي المجيد في مختلف انواع ومجالات الفكر ويبدأ التنظير من خلال القديم الى الحديث ولم لا و«السنا خير أمة أخرجت للناس؟».

٤ـ ان أصحاب المركزية العروبية الشاطحة والجاهلة انما وبشكل غير مباشر يرسخون مركزية الذات الاوروبية ومثالنا هذا المقال، اذ يقيسون عظمة مفكرينا على عظمة مفكري اوروبا، ومن خلال هيغل نبرز ابن عربي، بدل ان نبرز ابن عربي من خلال معاصريه ومفكريه الانداد، وهذا يكفيهم ولا يكفينا، لانه عندما نقول: ابن عربي عظيم لأنه خاض موضوعات لم يخضها أحد في الفكر العربي الاسلامي. هذا هو المنطق ولكن يختفي المنطق عندما نعتقد بأن ابن عربي عظيم لأنه خاض في موضوعات انفرد بها وحده دون كل المفكرين في العالم. وهنا إلغاء العقل الاكبر.

٥ـ يدلل اصحاب هذه النظرة على عقمهم الفكري، وهذا نابع من الدهشة التي لم يفق منها الى الآن الفكر العربي من منجزات التكنولوجيا الغربية. ودهشته هذه دليل انحطاطه لأنه لم يستوعب ـ إلا فيما ندر ـ المقدمات الفكرية التي ادت الى هذه المنجزات، ولأن الفكر العربي مصاب بالخصاء والانمية منذ أكثر من الف عام. ◻



جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها! و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتابها ألا يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألا تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:	للأفراد
◻ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
◻ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
◻ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:

(For individuals, paid in advance)	
One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00
(For official institutions, paid in advance)	
One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office
as a Newspaper